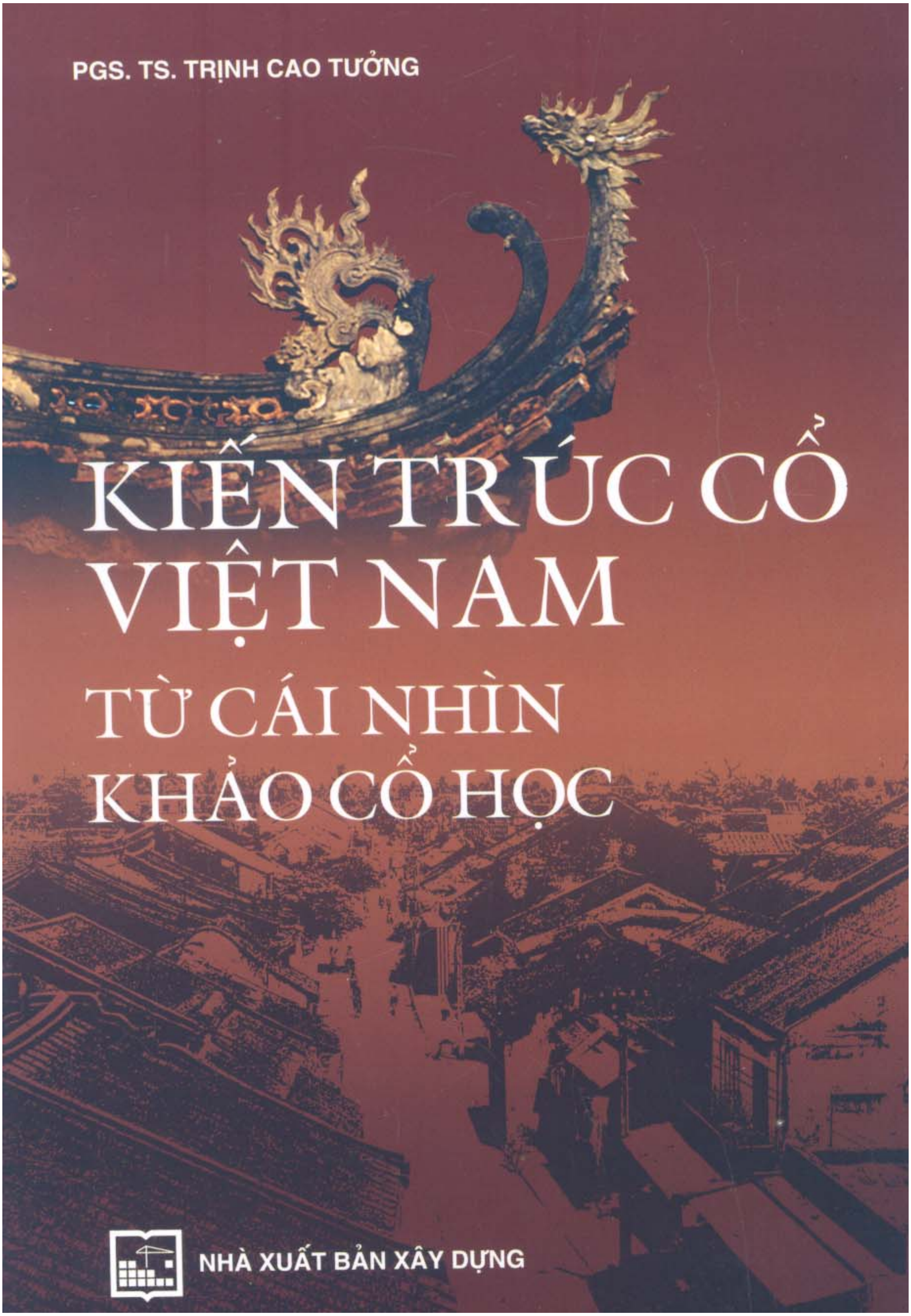
PGS. TS. TRỊNH CAO TƯỞNG



KIẾN TRÚC CỔ VIỆT NAM TỪ CÁI NHÌN KHẢO CỔ HỌC

NHÀ XUẤT BẢN XÂY DỰNG

PGS. TS. TRỊNH CAO TƯỞNG

KIẾN TRÚC CỔ VIỆT NAM

TỪ CÁI NHÌN KHẢO CỔ HỌC

NHÀ XUẤT BẢN XÂY DỰNG
HÀ NỘI - 2007

LỜI NÓI ĐẦU

Trịnh Cao Tưởng là nhà khảo cổ học, tôi không dám nói là nổi tiếng vì sợ có thể có người nổi giận, song anh đã có sách được in từ những năm 1970 - nghĩa là vào khoảng 30 năm trước. Lúc đó anh vừa tròn 24 tuổi. Trong thế hệ những nhà nghiên cứu khoa học xã hội và nhân văn như anh, có thể nói đó là một hiện tượng. Từ đó đến nay, tôi vẫn thấy anh có mặt trên nhiều tạp chí, báo, nguyệt san và trên cả truyền hình... Không những thế, cũng đã có một vài trường đại học trên thế giới biết tới anh, mời anh đọc bài giảng như Waseda (Nhật Bản) Ucla, Colorado (Hoa Kì).

Theo chỗ tôi được biết, anh là một nhà khảo cổ học "tham lam" - có mặt trong hầu hết các thời đại của khảo cổ học từ Thời đại đá cũ - với văn hóa Sơn Vi, đến Thời đại đồng thau với Hà Nội, Thời đại đồng và sắt sớm, vũ khí và quân sự thời đại các vua Hùng... rồi mộ táng cổ, gốm cùng các cảng thị đã chìm trong lãng quên. Gần đây người ta lại thấy anh có mặt bên các khu lò nung gốm cổ Champa, thương cảng Chăm, hệ thủy Chăm... và cả trong nền văn hóa Ốc Eo ở châu thổ Mêkông chằng chịt sông giăng... Trong sự "tham lam" ấy, rất may dường như kiến trúc cổ (theo nghĩa hẹp) và cụ thể hơn là những Ngôi đình vẫn là cái mà anh cưng yêu nhất và tiếp cận kiến trúc bằng nghề nghiệp của mình - nghề khảo cổ.

Gần một nửa thế kỷ qua, từ những ngôi đình, ngôi chùa trong Hà Bắc ngàn năm văn hiến rồi Chùa Keo - Non nước Đồ Sơn - đình Phù Lão... cho đến hôm nay anh vẫn mê mải với cột - kèo - xà - mộng - thước tầm... để lại biết bao tình cảm cho bạn đọc xa gần và không ít thế hệ sinh viên của một số trường đại học: Văn hóa - Kiến trúc - Mỹ thuật... và nghiên cứu sinh được anh hướng dẫn. Cũng xin nói thêm trong bốn năm liền 1999 - 2002 anh đã hướng dẫn cho bốn sinh viên trường Đại học Kiến trúc tham gia nghiên cứu khoa học đều nhận được giải thưởng của nhà trường.

Nhà sử học, ông tổng thư ký Hội Sử học nước nhà - Dương Trung Quốc, bạn đồng lớp với anh, có lần nói với tôi: Đọc các bài viết của Trịnh Cao Tưởng về kiến trúc dù ngắn, dù dài bài nào tôi thấy cũng có đóng góp, xuất phát từ một cái nhìn sắc sảo và sự cần mẫn. Một điều rất đáng yêu khi đọc các bài viết của anh, là ta thấy anh thể hiện tình yêu với nền văn hóa dân tộc một cách đắm đuối đến thơ ngây.

Tôi không có đủ bề dầy thời gian "theo dõi" toàn bộ công việc anh làm để có một cái nhìn khái quát về anh như ông tổng thư kí Hội Sử học song, với tư cách là một kiến trúc sư tôi nhận thấy, các bài viết của Trịnh Cao Tưởng đã góp phần không nhỏ cả thực tiễn lẫn phương pháp cho việc nghiên cứu nền kiến trúc cổ dân tộc - cái mà các kiến trúc sư chúng tôi lại rất ít quan tâm như: Yếu tố quan trọng nhất trong nền kiến trúc gỗ là hệ thống liên kết cột. Phương pháp cơ bản của phép dựng hình kiến trúc cổ truyền Việt Nam là tam giác vuông đồng dạng. Nền kiến trúc gỗ Việt Nam chỉ có 3 dạng vì cơ bản, mọi kiểu vì chỉ là sự biến thể trên nền đó. Bản chất của thước tầm không phải là một module mà chỉ là một bản ghi các kích thước. Và, anh cũng là người đầu tiên trình bày cách đọc cây thước tầm một cách khoa học trong lịch sử nghiên cứu kiến trúc dân tộc. Hệ vì của kiến trúc cổ Việt Nam thể hiện thái độ ứng xử của người Việt với văn hóa Trung Hoa qua các thời kì lịch sử khác nhau. Kiến trúc cổ Hội An đã phản ánh hình thái kinh tế xã hội của đô thị này rất rõ với vai trò trung gian của các thương nhân người Hoa trong một nền kinh tế không có các đại thương. Tiếp xúc văn hóa qua kiến trúc ở Hội An là sự nỗ lực tạo nên sự thống nhất trong gián cách... cũng như những tiêu chí để phân định nền kiến trúc dân tộc với yếu tố của nền kiến trúc ngoại sinh mà nó thẩm nhận...

Những câu chữ trên viết ra tưởng đơn giản, song đó là kết quả của gần nửa thế kỉ lăn lộn, suy tư của một người làm khoa học yêu nghề với một cách tiếp cận ít nhiều khác với nghề nghiệp của các kiến trúc sư là - đọc lên được ngôn ngữ của kiến trúc hay những "thông điệp" của người xưa muốn biểu đạt qua kiến trúc bằng một lối viết giàu cảm xúc văn học.

Với tư cách là tổng biên tập Tạp chí Kiến trúc tôi cũng nhận được không ít thông tin khác với nhận xét của ông tổng thư kí Hội Sử học về các bài viết của anh. Theo tôi, đó là bình thường đối với bất kì nhà khoa học nào. Song, điều đó đã không ngăn cản tôi tập hợp lại 15 bài về kiến trúc cổ trong số hàng chục bài viết của anh mà tôi có được trong tay,

phản ánh một chặng đường 30 năm hành trình "trong một lối đi hẹp", như anh thường nói.

Cũng bởi do kiến trúc là một khoa học rộng lớn - vấn đề nghiên cứu kiến trúc dân tộc lại rất mới mẻ nên những quan điểm của tác giả thể hiện qua các bài viết cũng chỉ là một "Cái nhìn " - mà lại là một cái nhìn từ khảo cổ học - một kiểu tiếp cận khá đặc biệt. Hơn nữa, do chủ đề sách là sự tập hợp các bài viết trong nhiều năm của tác giả nên có thể khó tránh khỏi một vấn đề thực tế khoa học ngày nay đã có những phát hiện mới hơn so với nhận định của tác giả vào thời gian bài báo được viết, kể cả việc đôi khi có thể còn mang theo cả sự chủ quan của tác giả, nên sẽ khó tránh khỏi những điều còn phải tranh luận.

Chúng tôi cũng mong, đây là một dịp để chúng ta cùng nhau trao đổi với những ai đang tiếp cận kiến trúc cổ từ các ngả đường khác, góp phần đẩy mạnh công cuộc nghiên cứu kiến trúc cổ dân tộc như nghị quyết lần thứ V của Ban chấp hành Trung ương Đảng đã đề ra.

Xin trân trọng giới thiệu cùng bạn đọc.

PGS. TS.KTS. ***Nguyễn Bá Đang***

Nguyên Phó Viện trưởng Viện Nghiên cứu Kiến trúc

Nguyên Tổng biên tập Tạp chí Kiến trúc - Bộ Xây dựng.

PHỤC DỰNG THÁP TƯỜNG LONG - ĐỒ SƠN, HẢI PHÒNG TỪ CÁI NHÌN KHẢO CỔ HỌC [1]

Năm 1987, tôi có vinh hạnh được trao nhiệm vụ khai quật tháp Tường Long[2]. Đó là những tháng ngày không thể nào quên. Tôi còn nhớ, dạo ấy, có một nguồn tin không hiểu xuất phát từ đâu đã làm cho cả Đồ Sơn náo nức trong niềm vui: Nhà nước đang chuẩn bị xây dựng lại tháp Tường Long. Chúng tôi đã ra sức cải chính, nhưng không một ai tin. Mãi đến lúc chia tay, mọi người mới tin là điều đó chưa xẩy ra. Vì vậy, trên các gương mặt dạn dày phong ba biển cả của các lão ngư chẳng một ai dấu nổi nỗi buồn của mình. Để làm vơi đi phần nào nỗi buồn của họ, tôi đã nói, chắc chắn có một ngày tháp Tường Long sẽ được xây dựng lại. Khi nói điều đó, thú thật, tôi cũng không hiểu, cái ngày đó đến tận bao giờ.

Nhưng hôm nay, niềm mơ ước của bao thế hệ người Đồ Sơn đang có cơ may trở thành hiện thực. Cũng như họ, tôi cũng chờ đợi đến nao lòng, vì một lẽ đơn giản là, tôi không muốn thấy lại nỗi buồn trên gương mặt của các lão ngư đã ám ảnh tôi non hai chục năm qua một lần nữa.

Nhưng, trong niềm vui chờ đợi, tôi cũng thấy ngay được trách nhiệm nặng nề của các nhà khảo cổ học. Bởi, tư liệu khảo cổ học đã trở thành nguyên liệu chính, nếu không nói là duy nhất của công cuộc phục dựng lại tháp Tường Long. Với tinh thần trách nhiệm đó, chúng tôi xin phép được cung cấp những thông tin chính - theo chúng tôi, đó là những thông tin cần thiết cho các kiến trúc sư, các nhà bảo tàng học - nếu như họ được trao nhiệm vụ phục dựng ngôi tháp này.

I. NHỮNG ĐIỀU ĐÃ BIẾT

1.1. Mặt bằng tổng thể

Trên đỉnh núi Tháp không phải chỉ có một ngọn tháp Tường Long đơn độc, mà ở phía Bắc tháp còn có một nền chùa hình chữ nhật có kích thước

---

[1] Bài đọc trong Hội nghị phục dựng tháp Tường Long. Sở Văn hóa Hải Phòng. Năm 1998 (Tạp chí Kiến trúc Việt Nam. Số 5/1997).

[2] Trịnh Cao Tưởng và Nguyễn Văn Sơn. Khai quật tháp Tường Long ở Đồ Sơn (Hải Phòng). KCH số 4/1979.

26 × 6m. Nền này được bó vỉa bằng đá xanh. Trong khu vực nền và quanh đó đã tìm thấy các vật liệu như ngói mũi hài, tượng thú... mang phong cách nghệ thuật trang trí trên bộ mái của các phế tích kiến trúc thời Lý như chùa Phật Tích (Hà Bắc), chùa Lạng (Hải Dương)... Như vậy, trên mặt bằng tổng thể của phế tích tại đỉnh núi Tháp vẫn còn nguyên dấu tích của cả chùa và tháp. Vị trí của cả hai kiến trúc đó có thể hoạch định được một cách rõ ràng.

2. DẤU VẾT CỦA THÁP TƯỜNG LONG

Tháp Tường Long hiện còn là một phế tích đổ nát. Nhưng, những gì còn lại đến hôm nay là minh chứng cho sự hiện diện của nó trong quá khứ. Dưới đây là những dấu vết - theo chúng tôi, rất cần cho công cuộc tái hiện bức chân dung đã mất của nó.

Sân tháp

Sân tháp là một mặt bằng hình vuông mỗi cạnh dài 4m. Đây là một sân đất nện bằng đất đồi laterit trộn với sỏi nhỏ được bó vỉa khá cẩn thận: bên ngoài kè đá hộc, bên trong có lát vỉa gạch. Dấu vết gạch lát sân còn để lại rất rõ ở phần phía Đông rộng khoảng 2m.

Móng tháp

Cuộc khai quật năm 1978 đã làm lộ rõ hoàn toàn phần móng dưới nền tháp.

Móng tháp có ba tầng hình vuông, rỗng lòng, xây dật cấp chồng lên nhau. Tầng dưới cùng mỗi cạnh dài 7,86m, tầng thứ hai 7,36m, tầng trên cùng 6,92m. Như vậy, mỗi vạt tường xây hẹp vào từ 0,50m - 0,56m. Bề mặt vạt tường trên cùng là 2m. Bên trong 4 vạt tường là lòng tháp hình vuông mỗi cạnh là 2,9m. Bề mặt của móng tháp không bằng phẳng mà uốn cong ở bốn góc kiểu đao đình. Sở dĩ chúng tôi xác định đây là phần móng tháp bởi toàn bộ đều nằm dưới nền sân tháp và không thấy có một viên gạch trang trí nào.

Vật liệu xây dựng

Căn cứ vào kĩ thuật xây dựng các tháp đất nung của cả Việt Nam và Trung Quốc chúng tôi phân gạch xây tháp thành hai loại. Loại I là gạch lòng tháp. Loại II là gạch trang trí mặt ngoài tháp.

Loại I. Chia làm hai phụ loại:

a) Gạch góc có kích thước 40×24×23×5cm. Loại gạch này có một mặt phẳng, một mặt hơi nhô lên ở một góc để tạo thành đường cong nơi góc tháp.

b) Gạch hình chữ nhật, cả hai mặt đều phẳng. Có khoảng 5 viên kích thước 56×23×5cm và 28×20×5cm còn tuyệt đại đa số có kích thước 40×28×5cm. Ngoại trừ những viên biệt lệ, tất cả các viên khác trên một mặt đều có một khung hình chữ nhật lõm xuống kích thước 15×3cm. Trong khung này có in nổi hai hàng chữ Hán *"Lý gia đệ tam đế Long Thụy Thái Bình tứ niên tạo"* Nghĩa là: Gạch làm vào triều vua Lý thứ ba, niên hiệu Long Thụy Thái Bình năm thứ tư - Tức là đời vua Lý Thánh Tông năm 1057.

Loại II: Gạch trang trí mặt ngoài tháp có 3 viên, nói một cách chính xác hơn là mảnh của 3 viên. Loại gạch này thực chất là những mảng phù điêu ốp ở mặt ngoài giữa hai tầng tháp. Mặt phía ngoài của những viên gạch này có trang trí hoa chanh, hoa dây đắp nổi. Mặt bên trong có khắc chữ Hán ghi rõ vị trí viên gạch trên cây tháp. Ví dụ *"đệ tứ tầng đệ tam"* (tầng thứ 4, hàng thứ 3)... Viên gạch ở tầng cao nhất còn sót lại ở tầng thứ 4. Rất tiếc không còn viên nào nguyên vẹn để thấy kích thước và các môtíp trang trí một cách đầy đủ.

Ngoài vật liệu xây tháp, cuộc khai quật còn tìm thấy một số di vật khác có liên quan đến cấu trúc và bài trí trong tháp.

- Hai chiếc cối cửa bằng đá - một chiếc phát hiện trước khai quật, một chiếc phát hiện ngay ở cạnh phía Nam của tháp. Phát hiện này có một ý nghĩa rất quan trọng, nó khẳng định tháp chỉ có một cửa, cửa này quay về hướng Nam. Cửa có thể có cánh bằng gỗ và trọng lượng không phải là nhẹ.

- Cuộc khai quật năm 1978 cũng đã phát hiện thêm tầng đáy của chiếc bệ sen nổi tiếng đã tìm thấy trong lớp gạch phế tích tháp trước đây. Cùng với tầng đáy của bệ là một phần của một pho tượng đá được đoán định là tượng Adiđà - cùng phong cách với pho tượng đá chùa Phật Tích (Bắc Ninh). Chắc chúng ta đều nhớ, cũng vào thời vua Lý Thánh Tông đã cho xây dựng trên núi Lạn Kha - ta quen gọi là chùa Phật Tích, một tháp gạch. Người ta cũng đã phát hiện rất nhiều gạch xây tháp với những dòng chữ đề ghi niên đại giống như gạch xây tháp Tường Long và pho tượng Adiđà ngồi trên bệ sen nổi tiếng nhất trong các di sản nghệ thuật Phật giáo nước nhà.[1]

---

[1] Xem thêm. Thanh Hương - Phương Anh. Hà Bắc ngàn năm văn hiến. Tập I. Hà Bắc, 1973

Việc phát hiện ra chiếc bệ và một phần của pho tượng ở khu vực lòng tháp đã cho biết, bên trong lòng tháp có một bệ đá hoa sen, trên bệ có đặt tượng đá Adiđà.

Đó là tất cả dấu tích vật chất của tháp Tường Long mà chúng tôi đã có trong tay.

Tổng hợp nguồn tư liệu khảo cổ có được chúng tôi đã đưa ra một phác thảo chân dung tháp Tường Long: Đúng như đã được ghi trong thư tịch, năm 1057 vua Lý Thánh Tông đã cho xây trên đỉnh núi tháp một cụm kiến trúc Phật giáo bao gồm một ngôi chùa và một ngọn bảo tháp đã được đích thân nhà vua đặt tên là tháp Tường Long. Những tư liệu khảo cổ học còn lại cho phép ta nhận diện được nền móng chùa tháp, một số vật liệu xây tháp, chắc chắn tháp có một cửa mở về hướng Nam - cửa này là cửa của khám thờ, có cánh có thể mở được với các cối cửa làm bằng đá khá lớn. Trong lòng tháp có một bệ đá hoa sen, trên bệ có đặt tượng Phật Adiđà.

Phải thú nhận rằng, nguồn tư liệu khảo cổ học trên núi Tháp như vậy là ít ỏi hay nói một cách khác là, chưa đủ cho phép có thể dựng lại một bức chân dung xác thực của tháp Tường Long.

Những thông tin quan trọng nhất mà các kiến trúc sư rất cần được cung cấp mà chúng tôi không thể có là: Chiều cao của tháp? Số tầng tháp và độ cao của mỗi tầng? Gạch trang trí của mỗi tầng tháp?

II. ĐI TÌM NHỮNG ĐIỀU CÒN CHƯA BIẾT VỀ THÁP TƯỜNG LONG

Rất may là, trong khi nguồn tư liệu trực tiếp đã không cho chúng ta có được lời giải cho ba vấn đề then chốt trên thì chúng ta vẫn có thể tìm ra được câu trả lời từ nguồn tư liệu gián tiếp - đó là những ngôi tháp cổ hiện đang còn trên đất nước ta trong đó tài liệu quan trọng nhất theo chúng tôi là tháp Bình Sơn. Như chúng ta đã biết, tháp Bình Sơn là một tháp đất nung được xây dựng dưới thời Trần, đã được sửa chữa dưới thời Lê. So sánh dấu vết để lại của tháp Tường Long và tháp Bình Sơn ta thấy kĩ thuật xây dựng cơ bản giống nhau, kể cả phương pháp ghi vị trí của các viên gạch trên mỗi tầng tháp. Đó cũng là kỹ thuật chung cho các tháp gạch Phật giáo ở Việt Nam và Trung Quốc.

Nếu như lấy nguồn tư liệu tháp Bình Sơn bổ sung cho tháp Tường Long, có thể được xem là hợp lý còn vì hai triều đại Lý - Trần đều lấy Phật giáo

làm quốc giáo. Nghệ thuật và kiến trúc Lý- Trần trên căn bản không có khác biệt lớn. Có lẽ, chỉ khác nhau về chi tiết. Ví dụ lối trang trí Lý thường có họa tiết mềm mại và dày đặm, còn trang trí thời Trần thường không sợ các khoảng trống, đường nét khỏe khoắn hơn. Con rồng thời Lý thân hình mảnh dẻ, uốn khúc theo dạng túi, còn rồng thời Trần thân hình mập mạp hơn, khúc uốn rộng hơn... Những chi tiết này thì tháp Tường Long cũng đã để lại những chỉ dẫn đủ để cho biết phong cách thời đại của nó. Nếu tổng hợp các nguồn tư liệu gián tiếp có thể giúp ta tìm ra lời giải cho những điều còn chưa biết của tháp Tường Long.

Về chiều cao của tháp

Tháp Tường Long cao khoảng 18m đến 20m. Những con số này dựa trên hai luận cứ. Một là, độ cao của các tháp cổ hiện còn trên đất nước ta đều không quá 20m. Tháp Phổ Minh dựng năm Hưng Long thứ 13 (năm 1305) cao 17m. Tháp Bình Sơn (Lập Thạch - Phú Thọ), theo Nguyễn Duy Hinh hiện còn cao 15m, có thể "Ban đầu cao 20m", tháp Bút chùa Ninh Phúc (Thuận Thành - Bắc Ninh) dựng năm 1674 - thời Lê, cao 13m05. Trong nền cảnh chung như vậy, lại được xây trên đỉnh núi cao, ven biển phải chịu nhiều phong ba bão táp, tháp Tường Long khó có thể có độ cao hơn các tháp được xây dựng sâu trong đất liền như đã kể trên. Ngoài ra, còn có thể đoán định được độ cao tuyệt đối của tháp qua một ngả đường khác. Trước đây, khi nghiên cứu tháp cổ Việt Nam, L. Bezacier cho biết, chiều cao của tháp thường gấp 2,5 lần chiều dài cạnh đáy. Theo công thức này, ta lấy cạnh đáy của tháp Tường Long là 7,36m nhân với 2,5 thì độ cao của tháp là 18,4m. Với hai lí do trên chúng tôi cho rằng, 18,4m là một con số có sức thuyết phục.

Số tầng và độ cao của mỗi tầng tháp

Chúng ta chỉ có trong tay viên gạch thứ tư của tầng tháp. Nhưng so sánh kích thước của móng tháp với các tháp hiện còn cho phép ta khẳng định tháp không chỉ có 4 tầng.

Song, xác định số tầng tháp đúng là không đơn giản. Trong tác phẩm của mình Nguyễn Duy Hinh cho biết số tầng của tháp Phật giáo rất khác nhau: Tháp xá lị Phật 13 tầng, tháp Bích chi Phật 11 tầng, tháp Phật theo các văn bản Tiểu thừa 9 tầng, tháp Ala Hán cao 4 tầng... Như vậy, vấn đề ta phải chọn một trong 4 loại trên. Rất may, từ lâu ở Đồ Sơn người ta vẫn lưu truyền

chùm thơ chữ Hán "Đồ Sơn bát vịnh" (Vịnh tám cảnh đẹp ở Đồ Sơn) tương truyền của nhà thơ Hoàng Miễu Trai (chúng tôi chưa có điều kiện tìm hiểu lý lịch của nhà thơ này). Một trong tám cảnh đẹp trong thơ Hoàng Miễu Trai là tháp Tường Long với bài: Tháp sơn hoài cổ, bài thơ có câu:

... Nghìn cân chuông Phật vang sông réo.

Chín đợt tháp cao hóa bụi bay.

Theo như lời thơ trên thì tháp Tường Long có 9 tầng. Theo tôi, đây là con số có thể chấp nhận được, bởi nó không chỉ phù hợp với thông lệ tháp Phật như Nguyễn Duy Hinh đã cho biết mà, niềm tin chúng ta còn được củng cố hơn bởi một bảo tháp nổi tiếng khác của thời Lý đã được mô tả trong văn bia chùa Linh Xứng "...Trên sân chùa xây bảo tháp đất nung tên là Chiêu Ân, chín tầng chót vót, đều trương bày lưới...".

Sau khi đã có độ cao và số tầng tháp vấn đề còn lại là xác định kích thước của các tầng tháp. Dựa theo cấu trúc của tháp Bình Sơn và Phổ Minh - tính từ dưới lên trên, tháp có các thành phần sau: bệ tháp - khám thờ - các tầng tháp - chỏm tháp.

Trong hoàn cảnh không có một nguồn tư liệu nào có thể cho biết được độ cao của các tầng tháp theo chúng tôi chúng ta có thể dựa trên diễn biến tỉ lệ của tháp Bình Sơn để phân chia tỉ lệ cho tháp Tường Long. Nhưng trên thực tế lại có rất nhiều số đo khác nhau về các tầng tháp. Dưới đây chúng tôi xin giới thiệu hai trong những số đo đã được công bố[1].

1. Số đo kích thước các cạnh và chiều cao của mỗi tầng tháp của Bộ Văn hóa trong lần trùng tu tháp đã được Nguyễn Duy Hinh sử dụng trong tác phẩm của mình (tính từ dưới lên).

Tầng	Kích thước cạnh các tầng	Tỉ lệ tăng giảm	Chiều cao mỗi tầng	Tỉ lệ tăng giảm
1	2	3	4	5
Đế	4.4m		1.62m	
Khám	3.3m		2.7m	
1	2.70m		1.68m	
2	2.44m	Giảm 0.26m	1.27m	Giảm 0.41m
3	2.38m	Giảm 0.06m	1.23m	Giảm 0.04m

[1] Nguyễn Duy Hinh. Tháp cổ Việt Nam. Nxb - KHXH. Hà Nội 1993.

1	2	3	4	5
4	2.25m	Giảm 0.13m	1.05m	Giảm 0.18m
5	2.20m	Giảm 0.05m	1.10m	Tăng 0.05m
6	2.05m	Giảm 0.15m	1.05m	Giảm 0.05m
7	2.05m	Không thay đổi	0.95m	Giảm 0.10m
8	1.92m	Giảm 1.03m	0.95m	Không thay đổi
9	1.85m	Giảm 0.07m	0.80m	Giảm 0.15m
10	1,55m	Giảm 0.30m	0.75m	Giảm 0.05m
11	Đã mất		Đã mất	
12	-		-	
13	-		-	

2. Số đo trên bản vẽ của Bezacier (tính từ ngọn tháp xuống). Tỉ lệ1/300.

Tầng tháp	Cao		Rộng (m)		Độnghiêngcạnh của tầng		Tỉ lệ h/b
	Đo trên bản vẽ (cm)	Thực tế (m)	Đo trên bản vẽ (cm)	Thực tế (m)	Đo trên bản vẽ (cm)	Thực tế (m)	
Bệ	4.8	1.60	12.85	4.28	8.28		0.37
Khám	9.15	3.05	9.4	3.13	8.235		0.97
Tầng 1	3.2	1.07	7.6	2.53	0.24		0.42
Tầng 2	3.3	1.10	7.75	2.58	0.99		0.43
Tầng 3	3.25	1.08	7.15	2.38	0.4875		0.45
Tầng 4	3.15	1.05	6.85	2.28	0.4725		0.46
Tầng 5	3	1.00	6.55	2.18	0.3		0.46
Tầng 6	3	1.00	6.35	2.12	0.525		0.47
Tầng 7	2.75	0.92	6	2.00	0.1375		0.46
Tầng 8	2.7	0.90	5.9	1.97	0.4725		0.46
Tầng 9	2.35	0.78	5.55	1.85	0.52875		0.42
Tầng 10	2.1	0.70	5.1	1.70	5.355		0.41
Tổng	42.75	14.25					

Theo tôi, để phân chia kích thước các tầng cho tháp Tường Long ta nên sử dụng số đo trên bản vẽ của L. Bezacier. Bởi, những bản vẽ của ông đã thực hiện trước khi tháp được tu sửa non nửa thế kỷ, hẳn là, khi đó tháp chưa bị hư hại nhiều như lúc chúng ta tiến hành tu sửa nên diễn biến tỉ lệ các tầng phần nào thể hiện có trật tự hơn những con số mà Nguyễn Duy Hinh đã công bố.

- Điều cuối cùng mà chúng ta còn băn khoăn là gạch trang trí của các tầng tháp. Đúng là trong tay chúng ta không có một viên nào nguyên vẹn, nhưng từng phần của các viên gạch khác nhau lại đủ để ta có thể phục dựng một cách đầy đủ những mảng trang trí cần thiết.

Ngoài ra, chúng ta còn có thể tham khảo những viên gạch đã phát hiện ở những tháp thời Lý khác đã được khai quật và nghiên cứu như: Phật Tích (Bắc Ninh), Chương Sơn (Vạn Phong Thành Thiện), Đọi Sơn (Chiêu Ân) thuộc Hà Nam ngày nay.

Đối với những phần còn thiếu, chúng ta có thể tham khảo từ tư liệu tháp Bình Sơn về bố cục chung, còn các họa tiết hoàn toàn có thể khôi phục được từ những tư liệu mà tháp Tường Long và các bảo tháp thời Lý khác còn để lại.

Tuy chúng tôi không thể cung cấp đầy đủ những tư liệu cho phép phục dựng lại bức chân dung xác thực của tháp Tường Long, nhưng tổng hợp tất cả những nguồn tư liệu, chúng ta sẽ làm được tới mức tối đa những gì còn có thể làm được trong việc khôi phục chân dung của nó. Tất nhiên để làm tốt được công việc này đòi hỏi phải có sự nỗ lực của nhiều ngành khoa học.

Việc phục dựng lại tháp Tường Long là một công việc mang tầm vóc lịch sử không phải chỉ riêng của nhân dân Đồ Sơn, nhân dân thành phố Cảng, mà chắc chắn còn là của cả đất nước. Bởi, nếu như lần giở bản đồ phân bố mộ gạch 10 thế kỉ sau Công nguyên ta sẽ thấy, suốt cả một vùng cửa biển rộng lớn từ Quảng Ninh, Hải Phòng kéo dài về tận Thuận Thành, Bắc Ninh - nơi đầu não của chính quyền đô hộ, có hàng ngàn ngôi mộ gạch của những kẻ xâm lược như một bức tường thành khóa chặt con đường ra biển của người Việt. Không có mối giao lưu với biển cả, người Việt đã mất đi một nguồn sức mạnh to lớn của mình.

Có lẽ, cha ông ta đã nhận rõ được âm mưu gian hiểm đó của kẻ thù nên, ngay sau khi giành lại được nền độc lập cho dân tộc, sau đêm trường nghìn

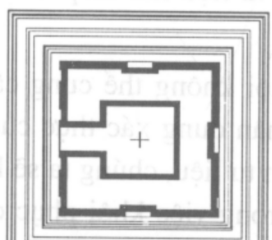
năm thuộc Bắc, các ông vua triều Lý đã lập tức trở về ngay với biển: thương cảng Vân Đồn đã được mở, tháp cao đỏ rực dựng trên núi Rồng Đồ Sơn… như những ví dụ sống động cho ý tưởng lớn lao đó, đồng thời đó cũng có thể được coi là một tuyên ngôn - nước Đại Việt từ đây đã có thêm sức mạnh của thế Rồng ra biển lớn. Vì lẽ đó, việc chúng ta dựng lại tháp Tường Long chính là chúng ta đã làm sống lại lời tuyên ngôn, niềm tự hào của cha ông hơn 1000 năm trước. Thời điểm mà chúng ta chọn cho việc phục dựng tháp hôm nay dường như là một sự gặp gỡ kì diệu của lịch sử - đất nước sau thắng lợi vẻ vang của cuộc đấu tranh giành độc lập, thống nhất, đang bước vào công cuộc đổi mới - hướng ra biển lớn, hội nhập với một Đông Nam Á phát triển thịnh vượng.

Tháp Tường Long cũng chính là một tuyên ngôn của thời đại mới, đồng thời cũng là một thông điệp của chúng ta gửi tới cha ông - cháu con đã, đang và mãi mãi giữ gìn truyền thống Đại Việt trên những tầm cao.

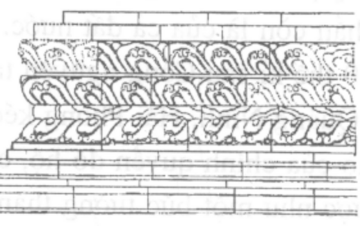
Hà Nội mùa Thu, tháng Tám.



Tháp Bình Sơn



Mặt bằng tháp Bình Sơn



Một phần chi tiết điêu khắc trang trí mặt ngoài tháp Bình Sơn

KIẾN TRÚC NHÀ CỬA THỜI TRẦN [1]

So với các triều đại phong kiến trong lịch sử Việt Nam, thời Trần không có được nhiều thời gian thái bình để xây dựng đất nước. Trong 200 năm tồn tại của mình, riêng đối với phương Bắc, nhà Trần đã phải tổ chức toàn dân tiến hành cuộc chiến tranh giữ nước tới ba lần, để chống lại tên xâm lược hung hãn bậc nhất của thời đại. Sự tàn phá của giặc ngoại xâm thật vô cùng tàn bạo - có thể lấy một dẫn chứng khá điển hình được ghi lại trong sử biên niên là: mùa hè năm 1288 thượng hoàng Thánh Tông trở về Thăng Long đã phải ở lang thị vệ vì cung điện đã bị giặc đốt sạch. Trong một tờ biểu gửi Hốt Tất Liệt năm đó, Trần Nhân Tông đã tố cáo quân Nguyên: "đốt phá hết chùa miếu trong nước, khai quật phần mộ tổ tiên, cướp bóc dân gian, phá phách sản nghiệp trăm họ, mọi tàn ác không việc nào từ"[2].

Sau kháng chiến thắng lợi, nhờ sự đóng góp to lớn của toàn dân, vua quan nhà Trần chưa ham xây dựng cho mình những lầu son gác tía. Lời Hưng Đạo Vương Trần Quốc Tuấn can Trần Nhân Tông được tác giả *Long thành dật sử*[3] ghi lại là"… hơn bốn năm qua, quân giặc hai lần tràn sang quấy phá, từ nơi núi rừng đến đồng ruộng đều bị tàn phá hầu hết". Vì vậy: "… việc làm trước hết là chú ý ngay đến dân, những nơi nào bị tàn phá tùy tình trạng nặng nhẹ mà cứu tế, nơi nào bị tàn phá nặng có thể miễn tô thuế mấy năm".

Đó là những điều kiện thực tiễn lịch sử, khiến cho công việc xây dựng thời kỳ đầu của vương triều Trần bị hạn chế.

Nhưng đến những năm tháng về sau khi mà *Tứ hải dĩ thanh trần dĩ tĩnh*[4] (Bốn bề đã trong mù đã lặng), giai cấp quý tộc Trần bắt đầu xây dựng rầm rộ. Chùa chiền, cung điện, thái ấp, dinh thự… đua nhau mọc, khiến cho Nho thần Lê Quát đã để lại một tiếng kêu ai oán trên mặt bia đá chùa Thiên Phúc rằng: "Chỗ nào có người ở, tất có chùa Phật, bỏ đi rồi lại dựng lên, nát đi rồi lại dựng lại, lâu đài chiêng trống chiếm đến nửa phần so với dân cư…"[5].

---

[1] Bài đăng trên Tạp chí Khảo cổ học. Số4/1978.

[2] Từ Minh Thiện. Thiên nam hành ký. Tư liệu dịch của trường Đại học Tổng hợp Hà Nội.

[3] Trần Quốc Vượng và Vũ Tấn Sán. Hà Nội nghìn xưa. Hà Nội 1975.

[4] Thơ Trần Nhân Tông.

[5] Đại Việt sử kí toàn thư, Nxb KHXH, tập II. Hà Nội 1971, tr.161.

Đáng tiếc rằng, tất cả những công trình xây cất buổi ấy không còn để lại cho hôm nay một cái gì nguyên vẹn. Tình hình này, cũng đã được Nguyễn Dữ, một người sống vào cuối thời Trần, tác giả của *Truyền kỳ mạn lục*, ở thế kỷ XV, cho biết: "Đến đời vua Giản Định nhà Trần, binh lửa luôn năm, nhiều nơi bị đốt, số chùa chiền còn lại mười không được một, mà cái số còn lại ấy cũng mưa lay gió chuyển, đổ ngã xiêu nghiêng, tiêu điều đứng rũ ở giữa áng cỏ hoang, bụi rậm"[1].

Từ những ngày "tiêu điều" mà Nguyễn Dữ nhìn thấy tới giờ đã gần 500 năm rồi, những kiến trúc đó nay càng trở nên hiếm hoi. Tài liệu trực tiếp để nghiên cứu về kiến trúc nhà cửa thời Trần đến nay chỉ còn có thể đếm được trên đầu ngón tay, chủ yếu chỉ dựa vào các dòng ghi chép trong sử biên niên. Không mấy ai dựa vào các tài liệu khảo cổ học để vạch nên dung mạo của kiến trúc thời kỳ này. Nhằm góp phần khắc phục hiện tình đó, chúng tôi xin trình bày một số tài liệu khảo cổ học về kiến trúc nhà cửa thời Trần. Nội dung có thể chia thành ba loại:

- Những kiến trúc gỗ hiện còn (chủ yếu là chùa).

- Những nền nhà (chủ yếu là các chùa cổ) do các cuộc khai quật mang lại.

- Những mô hình nhà tìm thấy trong các mộ cổ.

1. Về nguồn tài liệu đầu tiên, chúng ta hiện biết có bốn ngôi chùa cổ còn mang những thành phần kiến trúc được làm thời Trần. Đó là:

- Cốn giá chiêng (vì nóc) tòa thượng điện Dâu, huyện Thuận Thành (Bắc Ninh).

- Vì nóc tòa thượng điện và góc đao chùa Bối Khê, huyện Thanh Oai (Hà Tây).

- Những chiếc cốn và vì nóc tòa thượng điện chùa Thái Lạc, huyện Văn Lâm (Hưng Yên).

- Bộ cánh cửa chạm rồng chùa Phổ Minh (Nam Định).

Những kiến trúc vừa kể là những công trình có chứa đựng lượng thông tin về cấu trúc nhà. Chúng tôi không kể tới những kiến trúc khác chỉ mới thấy từng phần như: Nền nhà của Trần Quốc Tuấn ở Kiếp Bạc (Hải Hưng); sân lát gạch hoa ở cung Đệ Tứ ở Tức Mạc (Nam Định)...

---

[1] Nguyễn Dữ: Truyền kỳ mạn lục. Nxb Văn hóa. Hà Nội, 1971. tr.152.

Trong số bốn kiến trúc vừa kể, có ba chùa: Dâu, Bối Khê và Thái Lạc, có thể giúp cho ta hiểu được kết cấu của khung nhà,. Vì, vì nóc của cả ba chùa đều còn giữ nguyên được vật liệu của ngày tạo dựng. Chỉ có phần liên kết cột theo chiều chảy của mái là mới được trùng tu. Nguồn tài liệu về kiến trúc nhà cửa thời Trần đầu tiên mà chúng ta có được là những nếp chùa bốn mái, lợp ngói mũi hài và những bộ khung nhà làm bằng gỗ với cột là thành phần chịu lực.

Đặc trưng kỹ thuật ở kiểu nhà kết cấu khung gỗ tạo thành một bộ "giàn trò". Đây là một đặc trưng chủ yếu, cơ bản của kiến trúc cổ truyền dân tộc. Để hiểu rõ tài liệu vừa kể, chúng tôi xin nhắc lại những đặc trưng kỹ thuật của kiểu nhà này.

Nhà khung gỗ, dựa trên nguyên tắc của sự liên kết các vì lại để trở thành bộ khung, nhà càng dài thì số vì càng nhiều, còn độ sâu của lòng nhà tùy thuộc vào độ rộng của mỗi vì. Thành phần tổ chức một vì bao gồm cột và hệ thống liên kết cột.

Tên gọi của vì được gọi theo đặc trưng liên kết cột. Trong kiến trúc nhà của Việt Nam cổ truyền có hai loại vì cơ bản là: *kẻ chuyền - chồng rường* và *trên rường dưới kẻ*. Chính những thành phần liên kết cột này đã phân rõ được sự khác biệt giữa các nền kiến trúc khác nhau. Nó là yếu tố chủ đạo, là thành phần quan trọng nhất trong kiến trúc cổ truyền.

Cột và hệ thống liên kết cột tạo nên các vì. Sau đó, người ta nối các vì lại với nhau bằng hệ thống xà ăn mộng qua các cột.

Như vậy là một hệ thống xà giằng các cột theo chiều dọc, một hệ thống xà khác giằng các cột theo chiều ngang. Chỗ gặp nhau đều ở bụng cột, để tạo nên một bộ khung vững chãi. Toàn bộ sức nặng của tòa nhà sẽ rơi vào chân cột. Như vậy, các chân tảng sẽ phải là nơi chịu lực và tường nhà chỉ làm nhiệm vụ ngăn che mưa nắng.

Sự liên kết các thành phần trong bộ khung đều dùng một mộng hết sức tinh xảo, hoàn toàn không dùng đinh. Vì thế, bộ khung nhà cũng có thể dễ dàng tháo gỡ từng bộ phận, hoặc di chuyển từ địa điểm này sang địa điểm khác một cách hết sức thuận tiện.

Truyền thống kiến trúc nhà khung gỗ khác hoàn toàn so với nhà xây tường chịu lực. Trong loại nhà xây tường chịu lực thì cột không phải là thành phần chịu lực chủ yếu nữa. Nó đã có các vạt tường hỗ trợ. Như vậy buộc phải đào móng cho các vạt tường.

2. Chúng ta chưa khai quật được nhiều phế tích nhà cửa thời Trần. Viện Khảo cổ học đã khai quật hai địa điểm là chùa Lấm, huyện Cẩm Phả (Quảng Ninh), và chùa Lạng - Viên Giác tự, huyện Văn Lâm (Hưng Yên). Viện Bảo tàng Lịch sử khai quật đền Kiếp Bạc (Hải Hưng) và cung Đệ Tứ (Nam Định). Ở cả hai địa điểm khảo cổ do Bảo tàng Lịch sử khai quật, đều mới chỉ phát hiện được khoảng sân trước nhà. Do có những công trình hiện tại nằm trọn trên nền nhà xưa, nên cuộc khai quật hai địa điểm này chưa tiến hành tiếp tục được. Những cuộc khai quật của Viện Khảo cổ học tại chùa Lấm chẳng những đã cung cấp tài liệu tổng thể mặt bằng kiến trúc mà còn cung cấp đặc trưng kỹ thuật của công trình.

Năm 1972, những người khai quật chùa Lấm (Quảng Ninh) đã vẽ được bản mặt bằng toàn thể của ngôi chùa trên một hòn đảo ngoài khơi xa của tổ quốc. Trên bản vẽ này, chúng ta thấy có ba nếp chùa sắp xếp theo hình chữ tam (三). Đặc biệt tòa thượng điện của chùa Lấm còn lại 11 hòn kê hàng lối rõ ràng (Lẽ ra phải là 16 hòn vì mất một hòn ở hàng giữa và bốn hòn ở hàng ngoài phía trước). Trong số này, có bốn hòn ở giữa làm bằng đá xanh lớn hơn cả. Ngoài tòa thượng điện, trên nền chùa Hộ hãy còn hai tảng kê chân cột giữ nguyên vị trí xưa, cũng nhờ kích thước của các hàng cột đó mà đã dự đoán được chiều rộng mỗi gian chùa Hộ chừng 2,5m và như vậy nếp chùa có cả thảy năm gian[1].

Trên cả ba nếp chùa chúng tôi không tìm thấy một vết tích của tường xây. Như vậy tài liệu Khảo cổ học ở chùa Lấm đã khẳng định rằng, những nếp chùa này đều tạo dựng theo kiểu nhà khung gỗ.

Ba năm sau cuộc khai quật chùa Lấm, Viện Khảo cổ học lại tiến hành khai quật chùa Lạng ở Văn Lâm (Hải Hưng). Chùa được xây dựng từ thời Lý, sau đó nó đã nhiều lần được trùng tu. Trên nền chùa, chồng xếp nhiều vật liệu kiến trúc của các thời đại khác nhau. Bằng sự nỗ lực và cẩn trọng, những người khai quật đã gắng bóc tách được 6 lớp văn hóa, trong đó có lớp văn hóa Trần. Ở lớp kiến trúc thời Trần, đã vẽ được một bình đồ thượng điện có mặt bằng kích thước theo hướng nam - bắc 8,2m, theo hướng đông- tây 10,4m, cao 0,30m.

---

[1] Đỗ Văn Ninh và Trịnh Cao Tưởng: Chùa Lấm (Quảng Ninh) một phế tích thời Trần mới được khai quật, trong Khảo cổ học số 15 năm 1974, tr.53.

Những người khai quật chùa Lạng đã hai lần công bố những tư liệu tìm thấy, nhưng cả hai lần đều chưa đưa ra giả thuyết về kết cấu của các nếp chùa [1]. Các kết quả giám định hiện vật, cũng như việc xếp lớp kiến trúc đã được công bố còn phải bàn thêm. Nhưng, có một hiện thực là đã tìm thấy 17 chân tảng, "tạm chia làm ba loại: loại nhỏ trơn hai chiếc bằng đá vôi không hoa văn, kẻ thô.. Loại vừa có cánh sen, bằng đá cát, 11 chiếc, mặt tròn trơn nhẵn xung quanh có cánh sen, từ 14 đến 16 cánh, có chiếc có hai tai thay cho cánh sen... loại lớn có cánh sen, bốn chiếc bằng đá vôi, mặt tròn xung quanh mặt có 16 cánh sen" [2].

Như vậy, dẫu chưa nhất trí về một số điểm như chúng tôi đã nói ở trên, nhưng sự hiện diện của các chân tảng trên nền kiến trúc chùa Lạng qua các thời, khiến chúng ta phải thừa nhận rằng: không tìm thấy ở đây - qua sáu lớp văn hóa từ Lý - Trần - Mạc - cuối Lê - đầu Nguyễn và trước 1956, những nếp chùa xây kiểu tường chịu lực, mà vẫn là những nếp chùa dựng bằng khung gỗ, dùng chân tảng chịu lực.

3. Nguồn tài liệu thứ ba, chúng ta chỉ có trong tay hai mô hình nhưng nó mang những thông tin khá hấp dẫn.

Năm 1968, trong khi cải tạo đường sá nông thôn, nhân dân thôn Hải Triều, xã Phạm Lễ, huyện Hưng Hà (Thái Bình) đã đào được một mô hình nhà làm bằng đất nung, chôn ở góc một ngôi mộ cổ thời Trần [3].

Đây là một tác phẩm thu nhỏ của một căn nhà có bố cục kiểu "Nội công ngoại quốc" (trong xây hình chữ công, ngoài có tường vây bọc như chữ quốc). Toàn bộ công trình này có 11 phiến, ghép lại thành mô hình hoàn chỉnh dài 1 m, rộng 1,04m. Trong số 11 phiến có 8 phiến là tường vây, có hai căn nhà và một phần mái chưa lắp được đúng vị trí.

Tường vây quanh tòa nhà cao 0,32m, đầu tường có lợp ngói, ở giữa có bờ nóc chạy dài. Bốn góc có tường có bờ giải tạo nên bốn góc đao ở bốn phía.

---

[1] Nguyễn Duy Hinh- Trần Đình Luyện và Nguyễn Duy Chiến: Đào chùa Lạng (Hải Hưng) lần thứ hai. Khảo cổ học. Số 16, 1974.

Xem thêm: Nguyễn Duy Hinh: Suy nghĩ về những lớp kiến trúc chùa Lạng (Hải Hưng). Khảo cổ học. Số 2, 1977.

[2] Nguyễn Duy Hinh - Trần Đình Luyện và Nguyễn Duy Chiến; đã dẫn.

[3] Trong ngôi mộ thời Trần ở Dưỡng Phú (Hưng Yên) cũng tìm được một mô hình đất nung, song đó là một mô hình tháp nên chúng tôi không bàn tới ở đây.

Trên mái người ta dùng que khắc vạch diễn tả ngói lợp. Đây là kiểu ngói mũi hài ta thường thấy trong các kiến trúc cổ Việt Nam.

Trên tường được trang trí kiểu khuôn án làm nổi lên các hoa chanh bốn cánh, ngăn cách với nhau bằng các đố dọc. Vòng tường vây chỉ để một cửa ra vào.

Cụm kiến trúc nhà ở, được đặt vào khu trung tâm của tường vây có ba gian, một gian trước bị vỡ nát, còn gian "ống muống" và gian hậu, nối nhau theo hình thước thợ.

Gian ống muống hình chữ nhật, hẹp lòng. Tòa nhà phía sau ba mặt tường đều bưng kín, chỉ mở một cửa thông qua gian ống muống. Nhà cao 35cm, chiều dài của nhà là 20cm.

Biểu hiện những đặc điểm dân tộc rõ nét nhất của căn nhà này là bộ mái. Nhà làm kiểu bốn mái, mái lợp ngói mũi hài kép, trên đỉnh có bờ nóc võng cong ở giữa và tỏa ra bốn góc bốn bờ giải. Đến khoảng giữa tàu mái, bờ giải xoay ra thành một khúc nguỷnh chạy ra bốn góc đao.

Phần hai tàu mái của tòa nhà gặp nhau, cũng có bờ nóc vuông góc với nhau, giống hệt với kiểu nhà có ống muống được xây cất vào thời Lê sau này.

Mô hình nhà ở Phạm Lễ, cho ta một nhận xét mới về kỹ thuật xây dựng - bên cạnh nhà khung gỗ, thời Trần có thể đã xuất hiện một yếu tố xây dựng khác là: nhà có tường chịu lực ra đời. Tuy nhiên bộ mái của nhà này vẫn tôn trọng những yếu tố dân tộc còn bảo lưu tới mãi sau này. Về kết luận này, chúng tôi cũng mới chỉ dám dừng lại ở giả thuyết. Vì, trong tổng số tài liệu về kiến trúc nhà cửa thời Trần tìm được, thì đây là một hiện tượng ngoại lệ. Rất có thể do bị lệ thuộc vào phương pháp mô hình, những người thể hiện đã buộc phải làm những vạt tường mới có thể nung được. Bởi vì, sẽ khó có thể thể hiện một mô hình bằng đất theo kiểu khung gỗ.

Điều này, sẽ thấy được rõ hơn ở tài liệu thứ hai - các nghệ sĩ tạo mô hình đã phải vẽ các cột trên các vạt tường của mô hình.

Hiện vật thứ hai của các loại tài liệu này hiện đang được tàng trữ tại kho Bảo tàng Nam Định phát hiện được tại Hiền Khánh, huyện Vụ Bản, Nam Định.Đây là mô hình tổng thể cụm kiến trúc của một ngôi chùa. Cụm kiến trúc này thể hiện rõ căn nhà có tường vây bọc.

Tường vây làm bằng 8 mảnh ghép lại với nhau thành một khung kín, trong đó có bốn góc được làm viền có hình vuông góc. Còn bốn mảnh giữa

thể hiện cửa ra vào lợp ngói, mái nhô lên cao hơn tường bên. Có một mặt cổng đã bị mất.

Sáu căn nhà bên trong được bố trí như sau: trên trục dọc từ cửa vào có hai nếp nhà song song cách nhau một khoảng sân, ở hai bên hồi của nhà thứ nhất có hai nhà ngang nhỏ. Đằng sau, nơi giáp với cửa đối diện có hai nếp nhà hình vuông như hai tòa tháp nhỏ.

Mặc dù bốn vạt tường và những căn nhà đều là những phiến đất nung, có thể dễ gây nhầm lẫn rằng đây là những nếp nhà có tường xây, nhưng quan sát kỹ, ta sẽ thấy rằng toàn bộ cụm kiến trúc thể hiện những tòa nhà làm bằng khung gỗ. Đặc điểm này, có thể thấy ngay từ ngoài cổng bên trái. Cổng được dựng hai bên hai cột gỗ kê lên một chân tảng, mặt chân tảng có khoanh tròn. Chân cột được chạm hoa sẽ ở tầng dưới, tiếp đến là hai vạch chìm song song với nhau, trên những đường vạch này cũng là những cánh sen. Thân cột có bốn đường kẻ chìm từ đầu cột xuống chân cột. Trên đầu cột là các đấu kê, trên đấu kê lại có một lần cột nhỏ đội đầu.

Một thanh xà lớn, nối liền hai cột trụ lại, đầu xà ấn mộng qua thân cột, phần nhô ra tạo nên hai tai cột cong như một áng mây. Thân xà được soi bằng những đường chỉ nổi. Khoảng giữa xà, cũng có một cột đội đầu đỡ mái. Khoảng trống giữa ba cột đội, được lấp kín bằng hai lá đề chạm hoa cúc nở.

Mi cửa được viền lấy thân cột. Ở góc mi cửa, có cả đường ghép mộng. Cửa vào đang được đóng kín. Mỗi cánh được chạm một nửa hình lá đề. Trên mỗi nửa có một con rồng và một nửa mặt nguyệt. Khi cánh cửa đóng lại, sẽ tạo nên một lá đề hoàn chỉnh, trên bề mặt nổi lên một đôi rồng chầu mặt nguyệt. Dưới hình lá đề, mỗi bên cánh có thêm một hình mặt trời mây lửa.

Cửa ra vào có mái lợp ngói, kiểu bốn mái, ngói lợp cũng là ngói mũi hài.

Cổng có chiều cao toàn bộ 27cm, rộng 25cm. Cánh cửa của mô hình này là một hình ảnh thu nhỏ sống động của kiểu thức cánh cửa chùa Phổ Minh (Nam Định) thời Trần.

Tương tự như kỹ thuật xây dựng cổng, chúng ta quan sát tất cả các dẫy nhà làm trong đều thấy: sáu gian nhà bên trong đều làm kiểu bốn mái có góc đao và "vỉ ruồi" ở đầu hồi mái, ngói lợp kiểu mũi hài.

Các dãy nhà trên trục chính, cũng như nhà ngang đều thấy có diễn tả các cột có đấu kê. "Tường" nhà có in hoa canh. Có một điều rất lý thú là cả hai khối mô hình nhà cửa chúng ta thấy đều có kích thước tương tự (1×1,04 và 1m×0,95m).

Những hình ảnh được miêu tả trên, tự nó đã cho thấy, chúng ta lại gặp lại một hình thức truyền thống - nhà có kết cấu khung gỗ được phản ánh bằng mô hình.

Tổng hợp các tài liệu khảo cổ học hiện có, chúng ta có thể bước đầu dựng lên một phác thảo về kiến trúc nhà cửa thời Trần - đương nhiên chỉ là những chùa chiền và nhà cửa của tầng lớp trên.

Các kiến trúc thường có tường hoa xây bằng gạch vây bọc (nhưng cũng không ngoại trừ loại nhà có tường). Mặt tường đều trổ hoa chanh. Giữa các vạt tường đều có trổ cửa. Đố cửa, mi cửa, cánh cửa làm bằng gỗ, có chân tảng đỡ đố cửa. Cánh cửa được chạm trổ. Bên trong chùa chiền bố trí hình chữ tam theo trục chính, có hai tháp nhỏ phía trước, có nhà ngang. Nhà ở có kiểu chữ công. Sân lát bằng gạch hoa cỡ lớn 40×40cm. Trên sân có cống thoát nước bằng đất nung.

Những căn nhà đều làm theo kiểu bốn mái, mái được thể hiện có góc đao cong lợp ngói mũi hài, khác hẳn với kiểu đao giả.

Có thể nói, tuyệt đại đa số nhà cửa, chùa chiền đều áp dụng chung một hệ thống kỹ thuật khung nhà bằng gỗ, không có tường chịu lực. Đây là một đặc điểm chủ yếu của kiến trúc nhà cửa thời Trần. Điều này còn được thể hiện rất rõ ở Lam Kinh. Cũng như kinh đô Huế sau này - gần như toàn bộ các kiến trúc ở hai nơi này đều là khung gỗ, không có tường chịu lực.

Việc sử dụng nhà khung gỗ tuy là một biểu hiện của tính dân tộc trong kiến trúc nhà cửa thời Trần, nhưng nhà khung gỗ ta thấy cũng có mặt ở Trung Quốc, ở Nhật Bản và nhiều nơi khác. Để minh định được sắc thái riêng biệt của kiến trúc cổ nước ta, còn cần phải có những đặc trưng kỹ thuật về bộ mái và bộ khung.

Ở cả hai nguồn tài liệu khảo cổ học chúng ta đều thấy mái nhà thời Trần lợp ngói mũi hài, và không thấy việc sử dụng ngói ống. Các kiến trúc hiện còn, cũng như các tài liệu mô hình đều phản ánh mái nhà được sử dụng hình thức đầu đao, không thấy xuất hiện "tàu hộp" - một đặc điểm thường thấy trong các kiến trúc Trung Hoa và Nhật Bản. Về bộ khung nhà, chúng ta chưa có được những tài liệu chắc chắn. Nhưng dựa trên những tài liệu hiện có, chúng tôi xin nêu những đoán định như sau:

Nếu như theo cách phân loại tương đối chi tiết thì một vì nhà có thể chia phần từ quá giang trở lên là vì nóc, thì vì nóc thượng điện của cả ba ngôi

chùa làm từ thời Trần còn lại đều kết cấu giống nhau. Khẩu độ mở của vì hẹp, hai trụ "giá chiêng" ngắn và mập. Thân trụ phình giữa, hai đầu thon, cả hai đầu đều đội đấu. Trên thân cột gần như được phủ kín bằng các đồ án trang trí, lòng giá chiêng - khoảng không ở giữa được che bằng một tấm ván chạm lá đề. Trên mặt lá đề thường được chạm từng đôi rồng phượng hoặc tiên nữ.

Ngoài phần vì nóc ra chỉ còn phần liên kết các cột ngoài quá giang ra là còn phải bàn.

Nhìn vì kèo chùa Thái Lạc ta thấy rõ ràng là người trùng tu không tôn trọng kích thước nguyên thủy của nó. Hiện tượng các cốn bị cắt xén và lắp đặt lệch lạc đã nói rõ điều đó.

Trong cả ba tòa thượng điện kể trên chỉ có vì kèo tòa thượng điện chùa Dâu là chặt chẽ hơn cả. Dẫu rằng, những thành phần ngoài vì nóc có trùng tu, nhưng những người trùng tu đã tôn trọng kích thước nguyên thủy của ngày khởi tạo. Vì vậy, mới tạo nên được cấu trúc chặt chẽ cho những vì kèo ở đây, nó khác hẳn với tinh thần của những người trùng tu thượng điện chùa Thái Lạc.

Nhà có kết cấu khung gỗ, bao giờ cũng có chiếc sào mực làm bằng một thanh tre dài gác trên quá giang, có ghi đầy đủ các chỉ số kỹ thuật của các thành phần kiến trúc. Khi có một bộ phận nào hỏng, người trùng tu chỉ việc lấy sào mực xuống, xem kích thước của bộ phận bị hỏng, làm một cái y hệt như vậy để thay thế vào. Nhờ hệ thống liên kết bằng mộng mà người thợ có thể tháo dỡ bất cứ thành phần nào trong vì một cách dễ dàng.

Trở lại vì kèo tòa thượng điện của chùa Dâu, ta thấy đây là một loại vì dùng kẻ để liên kết các cột lại. Như vậy, nếu như chấp nhận việc người xưa trùng tu vì kèo chùa Dâu theo nguyên mẫu thời Trần thì vì kèo trong kiến trúc nhà cửa thời Trần sẽ là kiểu vì: *"kẻ chuyền, giá chiêng"*. Cái kẻ chuyền về mặt kỹ thuật làm nhiệm vụ của cái kèo, hay hai cái chỉ là hai tên gọi của một bộ phận. Và, như vậy, vì kèo nhà cửa thời Trần có: *cột - xà - kẻ* mang đầy đủ cái thức của nền kiến trúc cổ Việt Nam[1] - là tinh thần dân tộc, tính truyền thống - là kết tinh những tinh hoa của trí tuệ Việt Nam mở ra trong kỷ nguyên tràn đầy khí phách anh hùng vậy.

---

[1] Ngô Huy Quỳnh: Nền kiến trúc cổ Việt Nam. Nội san in Ronéô của trường Đại học Kiến trúc Hà Nội.

CHÙA VĨNH NGHIÊM
MỘT TRUNG TÂM PHẬT GIÁO ĐÃ 700 TUỔI [1]

"Ai qua An Tử Quỳnh Lâm
Vĩnh Nghiêm chưa đến Thiền tâm chưa đành"

Ca dao

I. ĐẤT BIÊN ẢI CỦA MỘT DÒNG SỬ THI VÀ HUYỀN THOẠI VIỆT

Bạn hãy giở tấm bản đồ Hà Bắc (nay là hai tỉnh Bắc Ninh và Bắc Giang) xuôi dòng sông Thương rồi dừng lại ở một ngã ba của dòng sông - nơi sông Thương gặp sông Lục Nam hòa vào cùng dòng và êm ả hành trình về Lục Đầu. Ngã ba ấy có tên là ngã ba Phượng Nhỡn nổi tiếng trong sử thi và huyền thoại Việt. Hãy dừng lại đây, vì ngôi chùa mà chúng ta tìm đến ở chỗ này. Đứng ở nơi đây, bạn hãy mở một tầm nhìn bao quát hơn: xuôi dòng chút nữa là tới Lục Đầu giang - chỗ gặp gỡ của sáu con sông chở nặng phù sa cho vùng châu thổ rồi hợp lại để ra biển lớn.

Nhìn về bên kia sông - đấy là địa phận Hải Dương - trông rất rõ đền Kiếp Bạc, nơi đây, các nhà khảo cổ đã tìm thấy sân gạch và nền phủ đệ của Hưng Đạo Vương Trần Quốc Tuấn[2]. Dãy núi xanh lơ sau dãy đồi đất đỏ phía Đông ấy là Côn Sơn, nơi mà nhà thơ, nhà chính trị, nhà quân sự lỗi lạc Nguyễn Trãi, chán ghét cảnh đời thối nát, đi ở ẩn. Xa hơn chút nữa, phía chân trời là dãy Yên Tử - đất thánh của Thiền phái Trúc Lâm đời Trần. Từ mảnh đất chúng ta đang đứng, xuôi dòng hơn chục cây số nữa là tới Phả Lại, bạn có thể đi ô tô thẳng tới Quỳnh Lâm - Yên Tử.

Nếu mở một cuộc hành trình xuôi theo các dòng sông về tới Lục Đầu - vùng đất trời mênh mang sông nước này - bạn sẽ thấy rằng, những dòng sông ấy chở nặng huyền thoại và sử thi vùng châu thổ để rồi về đây, dừng lại, tụ hội và thăng hoa, hòa cùng trong trời đất trước khi ra ngoài biển cả. Đây là điểm chót của của một chặng hành trình tư tưởng Việt cổ.

---

[1] Thanh Hương - Phương Anh. Hà Bắc ngàn năm văn hiến. Tập II. Ty Văn hóa Hà Bắc. 1976.

[2] Phòng trưng bày: Khai quật Kiếp Bạc của Bảo tàng Lịch sử. "Di tích lịch sử mới tìm thấy về Trần Hưng Đạo", báo Nhân Dân, ngày 28/9/1973.

Người đôi bờ sông Cầu, người dân xứ Bắc nào mà không biết những người anh hùng thần thoại Trương Hống - Trương Hát. Hơn 300 làng" lưỡng biên giang" thờ những người cai quản từ "*ngã ba Xà - tới ngã ba Phượng Nhỡn*" hay "*thượng chí Đu Đuổm - hạ chí Lục Đầu*". Từ lâu, các nhà nghiên cứu đã nhận thấy rằng cái "hồn" của hai người anh hùng này là tín ngưỡng thờ Thần Rắn đã được lịch sử hóa. Các thời đại sau đã không ngừng phủ dày lên huyền thoại gốc, rồi trao cho các *anh hùng văn hóa* một nhiệm vụ mới mẻ - *chống ngoại xâm*[1].

Với một đất nước luôn năm có giặc ngoại xâm, con người đã huy động cả thần linh đi đánh giặc. Lịch sử đi theo một lộ trình đẹp, con người cũng ứng xử kịp thời với cái đẹp của chính họ tạo ra. Tục thờ Thần Rắn đã bị khúc xạ, nay chỉ còn là bóng dáng, nhưng sự tích Trương Hống - Trương Hát mà người dân xứ Bắc gìn giữ, chính là thế kiêu hùng của những người giữ nước.

Lục Đầu đã tự nhận là đất phên giậu. Vì, giặc tới đây, đóng ở đây và nếu giặc bị đánh tan cũng ở đây. Thế mà, một đôi lần, nhà sưu tầm còn bắt gặp mô hình *Lục Đầu, đất đế đô*. Điều đó, chắc hẳn là không có gì mâu thuẫn, vì đây là vị trí được xem như "gương mặt" đất Việt, lại còn là nơi hội tụ mọi sự kiện. Sự thừa nhận đó không thể xem như là một hiện tượng "địa phương chủ nghĩa", chính là vì, nó đã đề cao - trước lúc thăng hoa - những kết tinh của truyền thống tốt đẹp.

Lục Đầu, nơi hiển hách chiến công, nhưng còn là chặng nghỉ chân của những bước đi vấp váp trong lịch sử. Chuyện kể, sau cái bi kịch - mà sơ xuất là kẻ tòng phạm của tội ác - Thục Phán đã về Lục Đầu, cưỡi ngựa rẽ sóng xuống Thủy cung. Lối thoát của một người lầm lỡ được giải quyết như vậy quả là tuyệt vời. Từ trong đó, ngời sáng bản chất người Việt là: nhân hậu, bao dung, công bình với người lầm lỡ, một khi đã nhận ra tội lỗi của mình. Nhưng, không phải chỉ có thế. Sự tồn tại của Đất - Nước vĩnh hằng, lại như một lối so sánh nhắc nhở: đây là bài học không thể quên, tồn tại mãi cùng đất nước.

Đến ngày đất Đại Việt mở kỷ nguyên mới, dẫu sự việc đã có ghi vào chính sử, nhưng huyền sử - thế ứng xử của dân gian - lại không vì thế mà không tiếp tục được sáng tạo.

---

[1] Trần Quốc Vượng - Từ Chi: Vua Chủ. Tạp chí Khảo cổ học. Số 11, 12.

Chính sử có một chiến tuyến sông Cầu chống quân xâm lược Tống của Lý Thường Kiệt, thì cạnh đó, ở Lục Đầu còn bao câu chuyện tô đẹp cho trang sử chống ngoại xâm thời kỳ lịch sử này. Ở đâu cũng vậy, ta đều gặp những *anh hùng lịch sử* và *anh hùng văn hóa* luôn luôn đi sát để âm phù cho người *anh hùng thời hiện tại* đánh giặc.

Sau triều đại Trần, kỷ nguyên Đại Việt chống đế quốc Nguyên Mông hiển hách, vùng Lục Đầu trở thành quan yếu. Hội nghị Bình Than quyết định đường lối của cuộc chiến tranh giữ nước đã diễn ra ở đây. Những cuộc chiến đấu, dìm thuyền giặc xuống đáy sông Lục Đầu còn vang mãi trong sóng nước. Sử cũ đã từng ngợi ca các đạo quân của huyện Phượng Nhỡn can trường, không bao giờ chịu lùi bước. Chỉ cần một lần gọi, trai Phượng Nhỡn không một ai ở nhà[1].

Và, có lẽ, dường như đã trở thành một quy luật, bên cạnh chính sử lại vẫn có huyền sử. Người ta chỉ các vết lõm trên dãy Nham Biền, bảo đó là dấu chân của Trần Thủ Độ, của Hưng Đạo Vương Trần Quốc Tuấn lên núi điểm quân. Những sự tích về cánh đồng kéo thuyền - biểu hiện quân dân sát cánh đã thành ký ức truyền đời. Qua cửa Vũ Trụ, còn có đồng Đổ Quân - nơi quân Trần rút lên bộ tránh giặc; ngược dòng sông Lục còn bắt gặp bãi Voi Thụt - sự tích gắn liền với các đội tượng binh thiện chiến; những đống mũi tên đồng - gây nên nỗi khiếp sợ cho quân thù...

Lục Đầu, đất quê ta thế đó. Như những dòng sông từ muôn ngả trở về đây - những dòng tư duy Việt, những dòng sử thi Việt cũng được chở đến, hội tụ lại thành một dòng lớn.

Trên mảnh đất biên ải của huyền thoại và sử thi này, đạo Phật 700 năm trước đây đã chọn một vùng đất mà hai dòng sông Thương, sông Lục ôm bọc lấy - nhìn ra ngã ba Phượng Nhỡn để dựng lên một trung tâm hành đạo của mình - chùa Vĩnh Nghiêm - mảnh đất ấy trên bản đồ tên xã đề là Trí Yên, thuộc huyện Yên Dũng.

II. MỘT TRUNG TÂM PHẬT GIÁO 700 NĂM TRƯỚC

Trên con đường xâm nhập vào Việt Nam, Phật giáo đã khéo léo tìm đến mảnh đất lắng đọng tín ngưỡng Việt cổ này để dựng lên ở đây "thánh

---

[1] Trần Quốc Vượng. Từ Chi: Vua Chủ. Tạp chí Khảo cổ học. Số 11, 12.

đường" của mình. Để dễ dàng được những người chủ của đất này chấp nhận, đạo Phật đã không bê nguyên giáo lý của mình đến, mà đã cố tìm ra những nét dung hòa giữa giáo lý của mình với tín ngưỡng Việt cổ.

Vĩnh Nghiêm tự là một trung tâm Phật giáo nổi tiếng dưới thời Trần ở Kinh Bắc. Vị trí đặt Vĩnh Nghiêm tự khiến cho chùa trở thành một trạm dừng chân cho khách hành hương trước khi vượt sông, leo núi về "đất thánh" của Thiền phái Trúc Lâm - Yên Tử. Tầm quan trọng của chùa Vĩnh Nghiêm thời Trần đã phần nào được thể hiện trong câu ca:

"Ai qua An Tử - Quỳnh Lâm
Vĩnh Nghiêm chưa đến Thiền tâm chưa đành"

Về vai trò một thời của chùa Vĩnh Nghiêm, ta chỉ được thấy thấp thoáng qua một số thư tịch cổ. Sách *Thiền uyển tập anh* cho hay: Vào năm Hưng Long thứ 21 (1313), đại sư Pháp Loa đã về chùa Vĩnh Nghiêm trụ trì để định chức các tăng đồ trong toàn quốc. Như vậy là, từ đây đánh dấu việc thống nhất tổ chức chặt chẽ trong toàn quốc của Phật giáo. Sau đó - vẫn theo thư tịch - cứ ba năm, nhà Trần lại định chức các tăng đồ một lần. Vậy thì, vai trò quan yếu đầu tiên của chùa này chính là trung tâm đào luyện các tăng ni và ban hành các "pháp chế" của Phật đạo trong toàn quốc.

Nhưng chùa Vĩnh Nghiêm còn có một ý nghĩa mà nhiều người dã từng cho là quan trọng đối với lịch sử riêng của Phật giáo Việt Nam - vì Vĩnh Nghiêm là nơi gặp gỡ của ba nhân vật đã sáng lập ra Thiền phái Trúc Lâm - một dòng Thiền rất thịnh hành ở Việt Nam mà lịch sử vẫn quen gọi là "Trúc Lâm tam tổ": Trần Nhân Tông, Pháp Loa, Huyền Quang. Thư tịch cho biết, trạng nguyên Huyền Quang "một hôm theo vua đến huyện Phượng Nhỡn, vào chùa Vĩnh Nghiêm nghe Pháp Loa giảng kinh, bèn dâng biểu xin xuất gia tu đạo, vua ưng cho, bèn làm thụ giáo với Pháp Loa, lấy pháp hiệu là Huyền Quang"[1].

Những soạn giả của lược *sử Phật giáo Việt Nam* đã gọi "Trúc Lâm tam tổ" là "những bậc giáo hoàng thời ấy. Vì, ngoài sự đắc đạo tu hành, thuyết

---

[1] Tam tổ thực lục.

pháp độ sinh, các ngài còn được đặc quyền cầm sổ tăng tịch trong nước, thống lãnh hết thảy tăng đồ"[1]

Chính vì là nơi đào luyện tăng đồ, nên Vĩnh Nghiêm tự còn là nơi tàng trữ nhiều bộ ván in kinh quý giá như: Hoa Nghiêm sớ, Di Đà sớ sao, Đại Thừa chỉ quán, Giới kinh ni, Sa Di kinh... Tương truyền, nhà nho để ván kinh của chùa xưa rộng tới hơn mười gian nhà. Trải qua nhiều biến động, ván kinh đá bị mất mát nhiều, nay chỉ còn chừng hai kệ lớn đặt ở bên trái của chùa Phật.

---

[1] Thích Mật Thể: Phật giáo sử lược. Đuốc Tuệ xuất bản, 1943. Cũng theo Thích Mật Thể thì phái Trúc Lâm có ba vị tổ, thường gọi là "Trúc Lâm tam tổ".

Tổ thứ nhất: Trần Nhân Tông lên ngôi vua năm 1278, là vị vua sùng đạo Phật từ thuở nhỏ. Năm 16 tuổi được lập Hoàng Thái tử, nhưng cố nhường ngôi cho em mà không được. Sau bỏ nhà trốn đi tu, đến chùa Đông Cứu (nay thuộc xã Đông Cứu, huyện Gia Lương, tỉnh Bắc Ninh). Bị bắt về kinh, lên làm vua vẫn thường về chùa Tư Phúc nghỉ. Đến khi nhà Nguyên xâm lược nước ta, đã là một ông vua có nhiề công lớn với đất nước. Năm 1293, truyền ngôi cho Anh Tông. Năm 1299, vào tu ở núi Yên Tử, lấy hiệu "Hương Vân Đại Đầu Đà". Nhân Tông đã đi nhiều nơi lập trường giảng đạo, độ tăng. Năm 1308 chết, thọ 51 tuổi. Anh Tông đã hỏa thiêu xác rồi rước về an táng ở Đức Lăng. Xây tháp "Huệ Quang Kim tháp" ở Yên Tử và dâng tôn hiệu "Đại Thánh Trần Triều Trúc Lâm Đầu Đà Tuệ Tĩnh Giác Hoàng Điều Ngự Tổ Phật".

Tổ thứ hai: Pháp Loa tôn sư. Họ Đồng, tên Kim Cương, quê tại Nam Sách (Hải Dương). Năm 21 tuổi, gặp Trần Nhân Tông, được nhận làm đệ tử cho về núi theo học. Sau đắc đạo, được đặt hiệu là Pháp Loa. Năm 25 tuổi, đã được làm lễ khai giảng ở chùa Siêu Loại và cai quản kho kinh sách 200 bộ ở Yên Tử. Pháp Loa còn truyền đạo cho Tuyên Từ Thái hậu và Thiên Tinh Trưởng công chúa. Đặc biệt là được Trần Nhân Tông giao đặc trách việc định tăng đồ. Trong một đời ông đã đúc 1.300 pho tượng, xây năm ngôi tháp, mở 200 sở đường, độ 1.500 đệ tử, đắc đạo 3.000 người. Pháp Loa mất năm 47 tuổi.

Tổ thứ ba: Huyền Quang. Tên thật là Lý Đạo Tái, người làng Vạn Tải (huyện Gia Lương, tỉnh Bắc Ninh). Năm 20 tuổi đã đỗ trạng nguyên, nhưng thấy cảnh đời:

"Khó khăn thì chẳng ai nhìn
Đến khi đỗ Trạng tám nghìn nhân duyên"

nên lòng chán ngán.

Nhân một lần vào chùa Vĩnh Nghiêm nghe Pháp Loa giảng kinh liền xin vua cho xuất gia, được vua ưng thuận.

Sau Nhân Tông cho trụ trì ở chùa Yên Tử, tăng ni theo học rất đông. Ông đã soạn hai bộ sách lớn là " Chư Phẩm Kinh", "Công Văn Tập".

Huyền Quang đã có lần về quê quán lập chùa, in kinh và phân phát của cho người nghèo. Về cuộc đời Huyền Quang, còn được lưu truyền một câu chuyện rất phổ biến là: Một lần Anh Tông cho Thị Bích - một ca sĩ nổi tiếng mang vàng bạc và sắc đẹp đến quyến rũ Huyền Quang. Huyền Quang một mực không lay, nhưng vì mưu mẹo của Thị Bích, Huyền Quang bị Anh Tông ngờ vực lòng chân tu. Mãi sau mới được giải oan.

Sau khi tịch, vua ban hiệu "Trúc Lâm đệ tam đại tự pháp Huyền Quang tôn giả".

700 năm xưa, với vai trò quan yếu như vậy, chắc hẳn Vĩnh Nghiêm phải là một công trình to lớn. Nhưng đáng tiếc rằng, ngày nay, chẳng đến tay chúng ta một chút vật liệu nào của công trình kiến trúc ngày mới khởi tạo.

Trong chùa có một tấm bia ghi lại mấy dòng đơn giản giúp ta hình dung lại ít nhiều tính chất quy mô của chùa Vĩnh Nghiêm thời Trần. "Đức tổ Điều Ngự (Pháp Loa - T.G) khi mở tùng lâm này, có mở cả cái chợ (chợ Đức La). Các vị vương thân quốc thích và thập phương đàn việt, phát tâm mua tậu ruộng đất ở xã này cũng có và ở hạt khác cũng nhiều nơi có, để cúng hương đăng Tam bảo muôn đời. Chùa này và chùa Sùng Nghiêm cả thảy 72 chốn tùng lâm, công đức sáng tạo hợp khắc vào bia ở chùa Hoa Nghiêm núi Yên Tử"[1].

Sang thời Lê, mặc dù Phật giáo không còn ở vị trí quốc giáo nữa. Nho giáo ngày càng chiếm vị thế độc tôn, nhưng không vì thế mà chùa Vĩnh Nghiêm bị hoang phế. Vẫn theo tấm bia ở chùa, thì từ thời Lê đến nay, chùa Vĩnh Nghiêm vẫn không ngừng được sửa chữa.

Điểm qua vài nét về quá trình xây dựng và tu tạo chùa Vĩnh Nghiêm để thấy tính chất phức tạp của công trình kiến trúc này. Có thể nói, không còn một thành phần nào của ngôi chùa này giữ được nguyên vẹn các vật liệu của thời đại sinh ra nó. Nhưng, nếu nhìn một cách khái quát thì có thể thấy rằng, đây là một kiến trúc thời Nguyễn còn lưu lại một số thành phần kiến trúc thời Lê như: nhà Tổ đệ nhất mà niên đại có thể vào thế kỉ XVII.

Trước đây, một số tài liệu lưu trữ ở một số cơ quan lập hồ sơ về chùa Vĩnh Nghiêm đã dựa vào câu ca:

"Bia đá Lê xây còn đứng đó
Cột lim Trần dựng vẫn còn kia"[2]

mà suy đoán rằng: nhà Tam bảo với những cột lim to đã được xây dựng từ thời nhà Trần. Bên cạnh đó, một số người còn cho chùa Đức La hoàn toàn là một kiến trúc thời Nguyễn. Những tài liệu khảo cổ học điền dã gần đây đã cho phép chúng ta kết luận, cả hai loại ý kiến đó đều không có những cơ sở khoa học vững chắc. Dấu vết xưa nhất trong các thành phần kiến trúc chùa Vĩnh

---

[1] Văn bia chùa Đức La. Thích Thiện Hòa soạn năm 1934

[2] Hồ sơ về chùa Đức La. Bản đánh máy. Tư liệu phòng Bảo tồn - bảo tàng. Ty Văn hóa Hà Bắc.

Nghiêm mà ta hiện thấy - như chúng tôi đã nói - không thể vượt quá thế kỉ XVII. Vì thế, nó cũng hoàn toàn không phải chỉ là kiến trúc thời Nguyễn.

Phần trình bày dưới đây của chúng tôi là những điều hiện có ở chùa Vĩnh Nghiêm.

Chùa Vĩnh Nghiêm nằm trên một quả đồi thấp, đó là bậc thềm cổ của sông Thiên Đức thuộc xã Đức La (vì vậy còn có tên là Đức La, nay thuộc về xã Trí Yên, huyện Yên Dũng). Diện tích của toàn bộ khu chùa chiếm 1 vạn mét vuông. Giữa một vùng đất bằng, ven sông, chùa Vĩnh Nghiêm như một hòn đảo xanh im ắng nổi bật trên một vùng rộng lớn. Hòn đảo xanh này, được hai con sông Thương và Lục Nam ôm bọc lấy. Đằng sau chùa là dãy núi Cô Tiên nằm ngửa mình giữa bầu trời xanh lồng lộng. Núi sông đã thực sự tô điểm cho công trình quy mô to lớn này.

Trước cửa chùa là một sân đất rộng rãi, ra tới sát những thửa ruộng trũng của thôn Thanh Long... Kiến trúc đầu tiên của khu chùa là tam quan xây bằng gạch. Theo các tài liệu cũ để lại, tam quan chùa xây kiểu đầu hồi bít đốc, có bốn vì kèo, kết cấu vì theo kiểu ba hàng chân cột. Nền nhà tam quan dài 7m, rộng 5m. Lối cửa giữa (trung quan) rộng chừng 2m. (Sau này có xây thêm một cổng gạch lớn bên cạnh cho nhân dân đi lại).

Từ tam quan đi khoảng hơn 100m nữa mới tới bậc thềm chùa Hộ. Xưa trên con đường dài, rộng dẫn vào chùa có hai hàng thông cao vút, có cây đường kính gần 1m. Tương truyền rằng, đây là những cây thông trồng từ ngày khởi dựng chùa, nay khoảng 700 tuổi. Hàng thông của chùa Vĩnh Nghiêm đã gây một ấn tượng sâu sắc cho bất cứ ai tới đây, đã ca ngợi "những cây thủy tùng từ đời vua Trần Nhân Tông vẫn vươn mình xanh tốt, ngạo nghễ với thời gian"... "thực sự là một nơi sơn thủy hữu tình"[1].

Trên sân chùa ta còn gặp một bia đá sáu mặt dựng trên bộ bệ sen, thân bia cao 1,18m, mỗi mặt rộng 0,32m. Mỗi mặt bia là một khung hình chữ nhật, trên đầu khung có một ô chạm rồng, bên dưới dùng để khắc chữ. Những nghệ sĩ điêu khắc đá dựng bia này dùng năm mặt mỗi mặt chạm 1 con rồng, còn mặt thứ 6 chạm đôi rồng chầu mặt nguyệt. Rồng trên bia đá Vĩnh Nghiêm mình trơn, không vảy, mũi thú, sừng có chạc, bờm bốc lửa đang bay lượn tròn trên nền mây cụm, đó là những con rồng điển hình trong nghệ thuật điêu khắc thời Lê.

---

[1] Văn bia chùa Đức La

Bia dựng năm Hoằng Định thứ 7 (1606), nội dung ghi lại công cuộc tu sửa chùa năm đó. Đối diện với tấm bia này, phía bên trái sân chùa giáp gần sông Lục Nam, cao vọt lên năm cây bảo tháp xây gạch lớn quần tụ bên nhau, là nơi cất thi hài các thế hệ sư tăng trụ trì ở đây. Được biết rằng, đó là tháp của hòa thượng Phù Lãng Trung, pháp hiệu Sa Môn - Thông Duệ - Ứng Duyên; trước tháp hòa thượng là ba cây tháp nhỏ hơn, tháp phía đông là của sư Thanh Quý; trong hai tháp còn lại là của nhà sư Tịnh Phương Sa Môn, pháp húy Tâm Viên.

Cây tháp lớn nhất phía trước là của nhà sư Thanh Hanh, từng làm Phó giám ở chùa Vĩnh Nghiêm thời vua Thành Thái.

Năm cây tháp này là một tập hợp khá tiêu biểu cho phong cách kiến trúc tháp thời Nguyễn trong kiến trúc tôn giáo Việt Nam.

Cụm kiến trúc chính của chùa nằm trên một trục chính dọc, quay mặt về hướng đông- nam gồm bốn khối lớn. Khối thứ nhất gồm ba nếp chùa: chùa Hộ - nhà Thiêu hương - chùa Phật kết cấu hình chữ "công". Khối thứ hai nhỏ hơn một chút là nhà Tổ đệ nhất, cũng kết cấu tương tự. Khối thứ ba là gác chuông hai tầng mái. Khối thứ tư là nhà Tổ đệ nhị và nhà trai kết cấu kiểu chuôi vồ. Các khối nhà đều xây cách nhau một khoảng sân hẹp. Mặt bằng kiến trúc có sự chênh nhau về độ cao, cao nhất là nếp chùa chính, còn ba khối kiến trúc sau cùng nằm trên một mặt phẳng, có nền cao hơn sân 30cm. Nghe nói, xưa hai bên còn có hai dãy nhà tả vu và hữu vu rộng rãi, cả thảy 36 gian là nơi ở cho nhà sư về hạ hằng năm. Ngoài ra còn có nhà bếp, nhà xay lúa giã gạo và chuồng trâu, nay những kiến trúc ấy đã mất cả.

Bọc lấy toàn bộ khu mặt bằng kiến trúc trên là những lũy tre ken dày. Trong khu vực nhà chùa còn trồng nhiều cây ăn quả và lấy bóng mát. Vì vậy, không khí chùa Vĩnh Nghiêm thanh u và tịch mịch.

Bây giờ chúng ta bắt đầu hành hương vào đất Phật, khởi đầu từ chùa Hộ - chùa Hộ là một kiến trúc to lớn và khang trang. Nền chùa cao hơn mặt sân 60cm, toàn bộ mặt trước nền được bó vỉa bằng đá, ba mặt khác đều dùng gạch xây. Bộ mái cao rộng của nó được lợp hoàn toàn bằng ngói mũi hài. Kết cấu mái theo kiểu bốn tàu mái, để trống đầu hồi lắp vỉ ruồi. Các bờ nóc và bờ rải đều gắn hoa chanh hộp rỗng, nếu nhìn từ trên xuống, các đường bờ nóc và bờ dái của ba nếp chùa nối nhau tạo nên chữ "công" với đầu của các đường nét ngang nở xòe ra rất đẹp mắt.

Trên bờ nóc của chùa Hộ, người ta dùng vữa đắp một mảng trang trí kiểu cuốn thư với ba chữ hình kỷ hà được bao quanh bởi những đường viền hồi văn và hoa lá.

Bộ mái của chùa Hộ cũng làm kiểu tàu đao lá mái với bốn góc đao cong. Nhưng ở cả bốn góc người ta đều phải dùng bốn cột đá hình lục lăng kê trên các đấu vại bằng vữa, hỗ trợ cho câu đầu.

Kết cấu bộ khung chùa Hộ giống với kết cấu nhà gỗ cổ truyền Việt Nam - liên kết các vì kèo lại bằng các hàng xà.

Chùa Hộ có cả thảy 8 vì kèo, trong mỗi vì có 4 hàng chân cột, các cột chùa đều có kích thước lớn, cao tới 4,75m.

Vì kèo chùa Hộ làm kiểu chồng rường - bẩy hiên. Hoành rải kiểu thượng ngũ - hạ ngũ. Các thành phần kiến trúc đều bằng gỗ lim, bào trơn, đóng bén, xoi gờ thẳng tắp, không thấy được chạm khắc trang trí. Ngay cả hệ thống bẩy ở cả bốn mặt đều chỉ chạm lá cách điệu đơn sơ, các bẩy góc vẫn để trơn.

Gián cách chiều sâu của gian khá rộng, gian giữa rộng tới 4,35m, mà quá giang thanh mảnh. Rõ ràng trong việc xây dựng đã có sự tính toán kỹ lưỡng.

So với các kiến trúc thời Lê, thì chùa Vĩnh Nghiêm đã tốn ít gỗ hơn nhiều. Các con rường nhỏ, nhẹ, hệ thống bẩy cũng kém đồ sộ hẳn so với các bẩy trong kiến trúc đình làng. Tuy thanh nhẹ vậy, nhưng chùa Hộ không phải là thấp...

Phần Thiêu hương của chùa làm theo kiểu 3 vì kèo đặt quay mặt ra phía ngoài. Bộ khung của nhà Thiêu hương được nối với chùa Hộ bằng hệ thống kẻ góc ăn qua trụ con đặt trên các xà nách ở cột góc. Nhà Thiêu hương cũng kết cấu vì kèo có bốn hàng chân cột kiểu chồng rường bẩy hiên, lấp các khoảng trống trên vì bằng các cốn mê, toàn bộ cột ở gian này đều là "đấu vại".

Nếp chùa cuối của khối kiến trúc thứ nhất là chùa Phật, diện tích chùa Phật được mở rộng hơn nhà Thiêu hương gần hai gian nữa. Chùa Phật có 4 vì kèo với bốn hàng chân cột mỗi vì và cũng liên kết kiểu chồng rường - bẩy hiên... Riêng hai vì giữa có bốn chiếc cột to lớn lực lưỡng, màu gỗ xám mốc, khác hẳn với màu gỗ lim đen bóng của chùa Hộ. Nhìn bề mặt ngoài so sánh với các kiến trúc thời Lê, có thể đoán rằng đây là hàng cột của kiến trúc chùa Vĩnh Nghiêm thời Lê còn sót lại.

Chùa Phật cũng được bưng ván ba mặt, trổ hai cửa ra vào ở sát góc tường hậu. Chùa để lại một hiên sau rộng. Bộ mái có cột hỗ trợ ở hai góc đã vươn

rộng ra xa, che kín hàng hiên này, trên hai đầu hiên ta gặp hai tấm bia nhỏ, hàng chữ khắc trên mặt bia này đã mờ, không rõ năm khởi tạo. Một số người cho rằng bia này dựng năm Hoằng Định thứ 8 (1607).

Nền của ba lớp chùa trên không bằng phẳng, mà cứ nâng dần từ chùa Hộ cho tới bậc kê tượng Tam thế sát ván hậu của chùa Phật.

Theo tấm bia dựng năm Bảo Đại thứ 7 cho biết, do thấy chùa xưa đã hư nát nên hòa thượng Thích Thanh Hanh đã cho sửa chữa lại toàn bộ tòa Tam bảo. Như vậy, dấu xưa nay không còn nữa, những vật chất mà ta hiện thấy là công quả của Phật tử tăng ni đầu thế kỷ này.

Rời khối kiến trúc thứ nhất, qua một khoảng sân hẹp, thì tới nhà Tổ đệ nhất. Nhà Tổ đệ nhất kết cấu hình khối kiểu chữ "công" như khối kiến trúc chùa, nhưng quy mô nhỏ bé hơn nhiều. Và, mặc dù cũng là kiểu thức bốn mái, với tàu đao nhưng phong cách hai khối kiến trúc này khác nhau rất rõ. Nếu như kiến trúc chùa cố gắng phát triển theo chiều cao, thì nhà tổ lại có xu hướng phát triển theo chiều ngang, và đặc biệt rìa mái vươn ra thấp, khoảng cách giọt nước thấp, sự khác nhau còn dễ nhận ra bởi màu sắc của vật liệu kiến trúc, nếu như chùa Hộ màu sắc còn tươi, thì nhà Tổ đã ngả màu rêu mốc.

Nếp nhà đầu tiên của nhà Tổ đệ nhất có kích thước 12,65m chiều ngang, 7,05m chiều dọc. Căn nhà này được dựng bằng 6 vì kèo, năm gian chính và một khoảng hẹp từ cột và hồi, không phải là gian xép. Vì kèo của nhà này cũng bốn hàng chân, các vì kèo gian giữa kiểu kẻ *suốt có vì nóc kiểu kèo cầu cột nóc*, hai vì hồi kiểu chồng rường, có trụ non đặt trên xà nách, đỡ hệ thống kẻ góc.

Lòng nhà rất hẹp, vì người ta dành cả một gian trước làm hiên nhà. Ở đây có dựng một tấm bia đá lớn của hòa thượng Thích Thiện Hòa soạn vào mùa đông 1934.

Ở chỗ bắt đầu vào gian chuôi vồ, ta gặp một hương án làm kiểu chân quỳ dạ cá. Những hình hoa dây, rồng chầu dùng trang trí hương án này mang những đặc điểm rõ nét của phong cách nghệ thuật thế kỉ XVII, cho phép ta khẳng định rằng: đó là sản phẩm điêu khắc thời Lê Trung hưng còn sót lại.

Gian chuôi vồ có chiều rộng bằng hai gian giữa đình, sâu 3,50m. Nếp nhà cuối của khối kiến trúc thứ hai này dài 8,80m, bằng ba gian của nếp nhà đầu

tiên, rộng 6,80m. Căn nhà này có bốn vì kèo, với bốn hàng chân cột mỗi vì. Các khoảng trống trên xà nách nối cột cái và cột quân, nơi các kiến trúc thế kỉ XVII - dùng lắp hệ thống con rường, nay thay bằng các cốn mê chạm kỷ hà. Các cốn mê này có màu sắc chất liệu mới, có lẽ nó mới được lắp thêm vào khoảng thế kỷ XIX đầu thế kỷ XX.

Trong hệ thống của khối kiến trúc thứ hai này, ta cần lưu ý tới một yếu tố kỹ thuật ở nếp nhà đầu, đó là các ván giong. Ván giong ở nếp nhà này được trang trí các cụm mây nhỏ, rời rạc (có người gọi là cỏ linh chi) và các đầu bẩy được chạm lá cuộn có đuôi uốn sóng, nét mập, bay chếch ngang. Hình trang trí mây và lá ở các bộ phận kiến trúc này hoàn toàn giống với nghệ thuật điêu khắc gỗ thế kỷ XVII, ở những địa điểm có niên đại được xác định chắc chắn như đình Thắng (Hiệp Hòa), đình Cao Thượng (Tân Yên)...

Khối kiến trúc thứ ba của Vĩnh Nghiêm là gác chuông, cao hai tầng mái. đây là kiến trúc phối hợp giữa kết cấu gỗ và gạch. Theo văn bia chùa, gác chuông dựng vào thế kỷ XIX, nhưng cho tới nay nó đã trải qua nhiều lần tu sửa. Từ sau hòa bình lập lại, Ty Văn hóa Hà Bắc hai lần cho sửa chữa cơ bản các thành phần gỗ.

Tầng trên của gác chuông treo một quả chuông lớn, tầng dưới dùng làm nơi tiếp khách.

Nền gác chuông có hình gần vuông (7,25 ×7,40m) các thành phần kết cấu bên trong cũng theo kiểu khung gỗ với bốn cột giữa vươn dài lên tận nóc mái, bốn cột con được chồng thêm đấu, đội những cột của tầng trên, các cột ấy được liên kết với nhau kiểu *trên kẻ dưới bẩy* và nhờ các hàng xà tạo thành một bộ khung khá chắc. Trong lối kết cấu gác chuông, không phải cột gỗ chịu lực toàn bộ vì hai đầu hồi được xây bằng gạch. Rìa đầu hồi làm lối bậc thang dật cấp, mép có gắn hoa chanh, ở bốn góc lại xây thêm bốn trụ gạch vuông kiểu đầu quả rành rành.

Tầng trên thực chất chỉ là phần nâng cao của lòng gian giữa tầng dưới, nên lòng nhà dài và hẹp. Để tăng thêm sự vững chắc của bộ khung, người ta không gác sàn lên các xà liên kết, mà bên trên xà làm thêm một tầng dầm để lát ván.

Bộ "khung nhà" tầng trên làm theo kiểu vì kèo tam giác với kiểu thức có bốn mái đao cong. Riêng bốn góc đao nhô ra, được hỗ trợ thêm bằng bốn cột

nhỏ ngắn đặt trên đầu hồi, hàng bẩy tiền và hậu được chạm khắc đơn giản, chủ yếu là hình lá cuộn. Riêng mặt trong của gian giữa, bốn bẩy được chạm bốn rồng lá cách điệu. Các đầu bẩy đều có treo những quả chuông đồng nhỏ, mỗi khi có gió thổi, chuông rung, phát ra những âm thanh thánh thót, phá bớt cảnh chùa u tịch. Tầng dưới của gác chuông để trống cả hai mặt, còn trên tầng hai được bưng đố và lát ván.

Nếp nhà cuối cùng của kiến trúc chùa Vĩnh Nghiêm là nhà Tổ đệ nhị, hình dạng kiểu chuôi vồ, tòa nhà này dài 27,80m, rộng 14m (cả hậu đường).

Kết cấu bên trong cũng là khung gỗ, nhưng hai đầu hồi và tường hậu đã được xây gạch. Căn nhà này mới được làm lại vài mươi năm nay. Cấu trúc khung gỗ kiểu vì kèo *kẻ suốt có vì nóc kiểu kèo cầu cột nóc* như nhà Tổ đệ nhất, với bốn hàng chân cột. Các thành phần trong vì đều gầy guộc, mảnh, nhỏ, chỉ được bào trơn, đóng bén, không có điêu khắc trang trí. Hai đầu hồi nhà xây nhô hẳn ra, che kín cả hai đầu hiên. Đầu tường cũng được xây trụ gạch hộp vuông đầu quả rành rành.

Bên trong nhà Tổ đệ nhị có cả thảy 11 gian, cộng ba gian chuôi vồ là 14 gian. Năm gian giữa và phần chuôi vồ dành riêng làm nhà thờ Tổ, đặt tượng các hòa thượng trụ trì tại chùa. Còn lại hai đầu nhà, mỗi bên ba gian dùng làm nhà trai. Ngăn cách phần thờ và nhà trai bằng *thuận* lát ván.

Trên đây là một "bản vẽ" sơ lược toàn bộ kiến trúc chùa Vĩnh Nghiêm.

Khác hẳn với kiến trúc một số chùa vùng đồng quê Bắc Bộ như Bút Tháp, chùa Dâu, chùa Hàm Long, chùa Tam Sơn... chùa Vĩnh Nghiêm có một dáng vẻ đặc biệt. Chúng ta đều biết rằng, đặc điểm cơ bản của nền kiến trúc Việt Nam là nhà kết cấu khung gỗ, tường không là cơ sở chịu lực. Trong gần ba thế kỷ trước - XVI, XVII, XVIII - (theo tài liệu hiện có), cái "thức" của nền kiến trúc này được hoàn toàn tôn trọng.

Tới đây, bước sang thế kỷ XIX (tôi cho rằng, về sau này, cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX có sửa chữa chùa, nhưng vẫn cố gắng phỏng theo kiến trúc đầu thế kỷ XIX), các kiến trúc sư dựng chùa Vĩnh Nghiêm đã có sự cố gắng vươn tới những kết cấu bền vững hơn, nhẹ nhàng hơn tuy không vượt ra khỏi "thức" của kiến trúc gỗ, mà tiêu biểu là chùa Hộ.

Hệ thống vì kèo ở đây chỉ có 4 cột, các thành phần kiến trúc khác như quá giang, con rường... đều nhẹ nhàng mà vẫn tạo được độ rộng và chiều

cao cần thiết, không thua kém các công trình với các vì kèo 6 hàng chân cột, kích thước cột to và các thành phần kiến trúc rất nặng nề. Đặc biệt là những chiếc bẩy không lớn mà tác dụng có hiệu quả không thua gì các bẩy làm bằng cả thân cây gỗ lớn ở các kiến trúc xây dựng trong hai thế kỷ trước.

Một số thành phần khác, như nhà Tổ đệ nhất, gác chuông đã dùng cột gạch và tường gạch hỗ trợ thêm cho việc chịu lực của các cột gỗ (phần nhà Tổ là do trùng tu: gác chuông là xây mới) đã thay đổi hẳn diện mạo cổ truyền kiến trúc Việt Nam, tạo nên một đặc điểm riêng biệt của kiến trúc đầu thời Nguyễn, trên cơ sở của bộ khung gỗ bên trong, có thêm tường gạch (thường ở đầu hồi), nhằm hỗ trợ cho bộ khung, kiểu thức kiến trúc của chùa Vĩnh Nghiêm ở vào một giao điểm mà "thức" của nền kiến trúc cổ Việt Nam không còn giữ vai trò quyết định, nhưng vẫn còn được bảo lưu, nó chưa bị giai cấp phong kiến nhắm mắt tiếp thu một cách lố lăng kiến trúc của nước ngoài, đẩy nền nghệ thuật kiến trúc đến chỗ suy đồi.

Bên cạnh các công trình kiến trúc thời Nguyễn các nhà Tổ đệ nhất, đệ nhị đều có vì kèo kiểu *kẻ suốt với vì nóc kiểu kèo cầu cột nóc* là dạng vì cổ nhất - dân tộc nhất trong lịch sử phát triển của nền kiến trúc gỗ cổ truyền Việt Nam, là một bộ phận đáng quý nhất của chùa Đức La.

Như trên chúng tôi đã nói, ở chùa Vĩnh Nghiêm còn tồn tại song song kiểu thức kiến trúc cuối thế kỷ XIX, đầu thế kỷ XX và kiến trúc ở vào giai đoạn cuối thế kỷ XVII (sau này có trùng tu thêm). Sự tồn tại của hai kiểu thức này cùng ở một chỗ, chẳng những đã mang tính chất đa dạng của công trình, mà còn là một ví dụ tốt cho việc so sánh các giai đoạn phát triển của nền kiến trúc cổ truyền Việt Nam.

Những đặc điểm kiến trúc của chùa Vĩnh Nghiêm đã có biến đổi tuy là nhỏ bé, nhưng nó đã đánh dấu một quá trình phát triển của kỹ thuật xây dựng Việt Nam.

Chùa Vĩnh Nghiêm được bảo vệ, giữ gìn chu đáo, chẳng những đã tỏ rõ chính sách tự do tín ngưỡng sáng ngời của Đảng và Chính phủ ta, mà còn có ý nghĩa - như Ty Văn hóa Hà Bắc lâu nay đã quan niệm rất đúng đắn - nó là một kiến trúc tiêu biểu cho một thời điểm trên một hành trình lâu dài của nền kiến trúc Việt Nam. Chùa Vĩnh Nghiêm sẽ có ý nghĩa quan trọng trong việc nghiên cứu lịch sử kiến trúc của dân tộc ta.

Bên cạnh giá trị về mặt kiến trúc, ở chùa Vĩnh Nghiêm còn có một bộ sưu tập điêu khắc lớn, bao gồm tượng Phật, tượng chân dung mà niên đại đã được khẳng định rõ ràng vào thời Nguyễn - như bia chùa đã nói tới.

Toàn bộ tượng Phật đều được bày ở khối kiến trúc thứ nhất: gồm chùa Hộ, nhà Thiêu hương, chùa Phật.

Tượng ở chùa Hộ được bài trí như sau: hai đầu hồi nhà có tượng Thiên Vương vận võ phục, tượng trưng cho tướng nhà Phật. Trên phần hậu của chùa, tượng được đặt thành một dãy hàng ngang, các khối tượng xếp từng cặp đối xứng nhau. Hai gian đầu hồi có đắp hai động Thập điện: nhưng chính giữa động lại là bà Chúa Mẫu, bao quanh động là hình quỷ sứ, quân lính của Diêm Vương. Sự hiện diện của Chúa Mẫu, một biến tướng của Đạo Giáo đã chứng tỏ tính chất không thuần nhất của chùa Phật Việt Nam. Liền với hai động Chúa Mẫu là hai tượng Hộ pháp: bên tả là Khuyến Thiện, bên hữu là Trừng ác. Hai pho tượng này có quy mô to lớn, đầu tượng gần chạm nóc chùa, bên cạnh tượng Hộ pháp có hai pho tượng ngồi trên bệ, một người vận áo tu hành, một người vận kiểu văn quan, có lẽ đây là tượng Đức Ông và Địa Tạng.

Gian giữa nhìn thẳng vào Thiêu hương, bên trên có một tấm hoành phi lớn đề bốn chữ "A Di Đà Phật".

Nhà Thiêu hương được trang hoàng lộng lẫy nhất trong ba nếp chùa, tất cả ba gian đều có cửa võng chạm trổ trang trí hoa lá, chim chóc cầu kỳ, bên ngoài lại sơn son thếp vàng choáng lộn, bên trên cửa võng đều có hoành phi đề chữ lớn, lần lượt từ ngoài vào: "Tam Giới Đại Sư", "Pháp Vương Vô Thượng", "A Di Đà Phật".

Gian đầu tiên của nhà Thiêu hương là nơi tụng kinh của nhà sư, ở đây có đặt một bàn thờ dài, rộng, trên đặt những cây "đèn" nến gỗ và bát nhang có kích thước lớn. Chiếc mõ nhà sư sử dụng mỗi khi tụng kinh rất ít chùa có: mõ có kích thước lớn, dài gần nửa thước, được sơn đen bóng, lỗ thoát âm có đề hai dòng chữ Phạn.

Bắt đầu từ gian thứ hai vào đến tận cùng của chùa Phật là thế giới tượng Phật bày tầng tầng, lớp lớp. Hai bên dãy tượng Phật có đặt những cây "đèn" nến có kích thước lớn. Hai bên rìa tường của nhà Thiêu hương, ta còn gặp

mỗi bên tám tượng La Hán. Những pho tượng này đều có kích thước nhỏ và đắp khá tùy tiện, cẩu thả[1].

Tượng Phật ở chùa Vĩnh Nghiêm đều có quy mô lớn, phủ màu sơn nâu cánh gián rất trang nghiêm. Các tượng đều đặt ngồi thập định trên tòa sen, hoặc đang thuyết pháp trong khi phần lớn các chùa dựng vào thời Nguyễn, tượng Phật thường có quy mô nhỏ, tạo hình tùy tiện. Những tượng ở chùa Vĩnh Nghiêm đã tuân thủ những quy pháp của phép tạo tượng, nên rõ ràng là những tác phẩm điêu khắc mang ít nhiều giá trị nhất định.

Ngoài tượng Phật, từ nhà Tổ trở đi, chúng ta còn gặp một số tượng chân dung.

Ở nhà Tổ đệ nhất, dưới tấm hoành phi "Trúc Lâm Hội Thượng" là ba tượng chân dung Trúc Lâm tam tổ. Bên ngoài là tượng Pháp Loa và Huyền Quang, trong khám là tượng Trần Nhân Tông[2].

---

[1] Tượng trên Phật điện của chùa Đức La theo chúng tôi, chưa phải là một Phật điện chuẩn của chùa chiền Việt. Thứ tự từ ngoài vào trong có các lớp tượng sau:

- Thích ca Cửu Long. Bốn phía có: nhị vị Thiên vương - phía trước và nhị vị Văn quan - phía sau.

- Giữa là A Di Đà, hai bên hai pho tượng Quan thế âm đứng một vị tay ấn quyết chuẩn đề. Vị bên trái tay cầm gương.

- Thích Ca giữa, hai bên có Ca Diếp và A nan đà.

- Lớp này cũng có ba tượng giữa là A Di Đà hai bên có hai đệ tử đứng được tạcgiống như Ca Diếp và A Nan Đà.

- Bộ Di Đà Tam tôn: Giữa có tượng Phật Thích Ca. Bên trái có Quan thế âm Bồ tát. Lẽ ra bên phải là pho Đại thế chí bồ tát, nhưng tôi không hiểu tại sao lại đặt một pho tượng giống như pho Quan Thế Âm tay bưng tráp.

- Trên cùng là ba pho Tam thế.

Theo lời sư trụ trì do hoàn cảnh chiến tranh và thời gian nhiều chùa làng bị hư hỏng người ta mang tượng từ các nơi về bày trên Phật điện do đó nó không được chuẩn là điều dễ hiểu.

Về sự phức tạp của tượng Phật bày trong chùa Việt Nam khiến cụ Trần Trọng Kim trong Phật lục (Hà Nội, 1948) đã phải kêu lên: "ít lâu nay có nơi làm chùa mới, chỉ tạc có một pho tượng Phật ở giữa điện. Như thế là người ta không biết rõ là tượng thờ đức A Di Đà hay là thờ tượng đức Thích Ca Mâu Ni, thành ra lại khó hiểu lắm và không đúng cái ý chí của phái Đại Thặng " (trang 58). Ở trang 86, Trần Trọng Kim lại viết:" Nói tóm lại, sự thờ phụng, cách bài trí ở trong chùa tuy có nghĩ và quy thích rõ ràng, nhưng vì người trong tăng già hiểu không rõ và lại hay lạm dụng chữ "phương tiện",. Thành ra có sự sai lầm, làm mất cái ý nhất trí của tôn giáo".

Hai pho tượng ngoài tạc mang ít nhiều tính chân dung, nhưng mang nặng công thức, ít cá tính. Duy chỉ có tượng sư tổ cần chú ý, nhà sư đang ngồi trong tư thế "tham Thiền nhập định". Sư tổ có gương mặt bầu, đầy đặn, đôi mắt dài và đẹp, cặp lông mày thanh mảnh, môi đỏ tươi. Người tạc như có ý nhấn mạnh, dẫu có quy y, nhưng ông vua này không mất đi những nét quý phái của người trần tục trên gương mặt. Sư tổ mình vận áo cà sa phủ kín, hai tay đặt trên đùi, bàn tay trái úp, tay phải lần tràng hạt.

Để tránh những ấn tượng nghi ngờ nào đó về lòng chân tu của nhà vua, tác giả kín đáo để lộ ra một khoảng ngực trái, lộ rõ xương sườn, biểu thị tính chất khổ luyện của ông ta.

Pho tượng này, mặc dầu hoàn toàn có tính chất tượng trưng, nhưng nhờ "tạo dáng" tương đối tốt, gương mặt có cá tính, đặc biệt là đã thỏa mãn được điều muốn biểu đạo về đặc tính của nhân vật như đã nói trên, nên pho tượng Trần Nhân Tông là tác phẩm đáng được chú ý ở chùa Vĩnh Nghiêm.

Ở nhà Tổ đệ nhị còn có hai tượng chân dung khác. Đáng tiếc là, chúng tôi chỉ được biết một cách chắc chắn là pho tượng của hòa thượng Thính Thanh Hanh. Hòa thượng đang ngồi nhập định, mình mặc áo cà sa màu cánh gián, dáng người rất khắc khổ với gương mặt gầy, cằm đưa rộng, má hõm sâu, lưỡng quyền cao, tai dài, cổ nhiều nếp nhăn.

Người tạc pho tượng này chắc chắn đã nhìn trực tiếp gương mặt hòa thượng để tạc. Dẫu không phải là những tác phẩm quý, nhưng pho tượng này, cũng như những tượng chân dung khác ở chùa Vĩnh Nghiêm, là tiêu biểu cho một giai đoạn lịch sử nhất định, nó sẽ là tài liệu cho các nhà nghiên cứu lịch sử điêu khắc nước ta.

CỬA THIỀN NỐI GIẬN, TỪ BI HỢP LẼ ĐỜI

Hơn 700 năm qua, từ ngày khởi tạo đến nay, đã biết bao thế hệ sư tăng trụ trì tại ngôi chùa nổi tiếng này. Đáng tiếc rằng, chúng ta chưa thể có một danh sách đầy đủ về những lớp người đó. Tấm bia ở chùa Đức La đã giúp cho ta biết được một số hòa thượng và nhà sư, trong những năm tháng ở đây

---

[2] Có người nói hai tượng ngoài là của Trần Nhân Tông và Huyền Quang, trong ngai là của Pháp Loa. Chúng tôi cho rằng, người ngồi trong phải là Trần Nhân Tông. Vì, do tính chất của pho tượng và như ta đã biết, lúc ấy Trần Nhân Tông là vua nên Pháp Loa mặc dầu là Pháp chủ nhưng vẫn tôn Trần Nhân Tông là sư tổ.

đã có công lao gìn giữ công trình kiến trúc này và không ngừng tô đẹp cho cảnh chùa.

Vài mươi năm trở lại đây, trong một hoàn cảnh mới của lịch sử đất nước, các thế hệ sư tăng chùa Vĩnh Nghiêm đã biểu lộ được một sắc thái mới của những người tu hành Việt Nam yêu nước.

Vào khoảng những năm 30 của thế kỉ này, người trụ trì chùa Vĩnh Nghiêm là hòa thượng Thích Thanh Hanh. Sư tổ Hanh lúc còn sống là một nhà sư có tiếng tăm, có uy tín lớn đối với Phật giáo Bắc kỳ lúc đó. Thực dân Pháp có âm mưu lợi dụng Phật giáo để mê hoặc nhân dân làm công cụ cho việc cai trị của chúng. Hội Phật giáo Việt Nam được người Pháp giúp đỡ với âm mưu thâm độc đó. Thấy hòa thượng chùa Vĩnh Nghiêm có uy tín, nên tên Việt gian Nguyễn Năng Quốc nhiều lần mời cụ ra làm Hội trưởng Hội Phật giáo cho hội thêm uy tín. Nguyễn Năng Quốc còn nhiều lần cho người mang áo vào ve vãn, lôi kéo hòa thượng, nhưng hòa thượng Hanh đã nhiều lần từ chối lời mời của Nguyễn Năng Quốc với lý do người tu hành không ham phú quý và danh vọng.

Cách mạng tháng Tám thành công, cùng với đất nước thay da đổi thịt, cửa Thiền nay đã mở rộng, đón những người *bụng thật từ bi, dạ thật yêu nước.*

Hòa bình không được bao lâu, toàn quốc bùng nổ kháng chiến. Vĩnh Nghiêm tự nằm trong vùng địa điểm chiến lược quan trọng, mảnh đất này án ngữ một vùng đường thủy quan trọng thọc sâu vào chiến khu Đông Bắc của ta. Ở địa đầu của vùng căn cứ địa cách mạng, Vĩnh Nghiêm tự đứng đối diện với kẻ thù, vọng gác tiền tiêu của kháng chiến, vì vậy, thực dân Pháp nhìn mảnh đất này thèm muốn, bực tức. Thế rồi, năm 1947 chúng theo đường thủy tấn công vào mấy xã quanh Vĩnh Nghiêm tự, đại bác của địch từ Đông Triều bắn sang, từ tàu thủy bắn lên, lấy ngôi chùa làm mục tiêu, đạn pháo của giặt đã bắn gãy thượng lương, sụp mái nhà Tổ, nhà Trai trúng 4 quả đạn, bị phá hủy hoàn toàn.

Sau khi đổ quân lên đất liền, chúng liền xông ngay vào chùa. Việc đầu tiên là chúng bắt gà lợn của nhà chùa, đốt dãy nhà tả vu 18 gian, 5 gian chuồng trâu, nhà làm gạo và bếp. Sợ quân dân ta đánh trả, một bộ phận quân Pháp đã ra đào hào chung quanh khu vực chùa.

Không để cho quân giặc mặc sức cướp phá, quân dân Đức La với hào khí "Đông A" xưa đã đánh cho chúng tơi tả, canô giặc bị nhấn chìm trên sông

Lục Nam, du kích tấn công liên tục bọn giặc đóng ở trong chùa. Trước sức mạnh của quân dân ta, thực dân Pháp chỉ dám ở một đêm, rồi hốt hoảng xuống tàu thủy chuồn mất.

Chùa Đức La trở lại thanh vắng, dân làng được sự giúp đỡ của chính quyền đã mang bộ cánh cửa của chùa Hộ giấu xuống ao khi giặc đến về lắp lại như xưa.

Sau trận càn này của giặc, cụ sư Tứ và những người tu hành ở chùa Vĩnh Nghiêm đã nhận ra một điều mới mẻ là: thực dân Pháp là những tên quỷ sa tăng của đời, chính chúng phá chùa chiền, chà đạp đạo thánh, giết người cướp của. Phải giết chúng nó mới giữ được đất nước, chùa chiền và người tu hành mới được tự do tín ngưỡng.

Một người du kích già năm ấy kể lại với tôi rằng, sư Tứ còn nói: Phật dạy là phải từ bi, nhưng Phật không dạy từ bi với quỷ. Phải giết quỷ - bọn Pháp- mới tỏ rõ được giáo lí nhà Phật, mới hợp với lẽ đời.

Trước kia sư Tứ đã cho phép dùng chùa làm nơi huấn luyện cán bộ Việt Minh, thì nay cửa chùa lại mở rộng hơn, đón các lớp huấn luyện du kích. Có lần 200 du kích các xã đã tập trung trong chùa huấn luyện. Suốt trong những năm đầu của cuộc kháng chiến, chùa đã giúp đỡ nhiều khóa huấn luyện chính trị và quân sự.

Bất kì khóa huấn luyện nào, sư Tứ và nhà chùa đều hết lòng giúp đỡ nơi ăn chốn ở, chu đáo tận tình. Ngoài việc giúp đỡ củi, rơm, có đợt anh em gặp khó khăn về lương thực, nhà chùa cũng sẵn sàng ủng hộ.

Sự ủng hộ nhiệt thành của sư tăng chùa Vĩnh Nghiêm lúc đó, xuất phát từ lòng yêu nước, căm thù giặc, còn vì chính anh em rất tôn trọng tự do tín ngưỡng, tôn trọng sư tăng và quy định của nhà chùa.

Những người tu hành ở chùa Vĩnh Nghiêm không chỉ ủng hộ kháng chiến bằng sự tiếp nhận các lớp huấn luyện, mà còn hưởng ứng lời kêu gọi "tăng gia sản xuất" của Chủ tịch Hồ Chí Minh, nên có nhiều cố gắng trong việc trồng cấy và chăn nuôi. Ngay sau hòa bình lập lại, nhà sư Thanh Duyệt (tức hòa thượng Thích Quảng Duyệt) trụ trì chùa tuy già yếu nhưng vẫn rất chăm lo việc tăng gia sản xuất... Mọi người chắc vẫn còn nhớ hòa thượng già này, trong cuộc kháng chiến chống thực dân Pháp đã từng cuộn áo cà sa chở đò đưa cán bộ và du kích qua sông, tránh cuộc truy lùng của giặc.

Từ khi về trụ trì tại chùa Vĩnh Nghiêm, hòa thượng đã không ngừng truyền đạt nội dung đúng đắn của người tu hành dưới chế độ ta cho Phật tử - tăng ni và ra sức làm đẹp cảnh chùa.

Những số tiền tăng gia sản xuất thu được, hòa thượng đem ủng hộ hàng ngàn đồng góp phần tu sửa chùa. Và, đặc biệt là những đợt quyên góp tiền gửi giúp đồng bào miền Nam, hòa thượng tỏ ra hết sức nhiệt tâm.

Với tất cả hoạt động tích cực trên, hòa thượng Thích Quảng Duyệt đã được nhân dân bầu vào Hội đồng nhân dân tỉnh. Nay tuổi đã già, công việc của Hội đồng nhân dân nhiều, hòa thượng đã được nghỉ, nhưng cụ lại hoạt động tích cực trong Ủy ban Mặt trận Tổ quốc tỉnh.

Sư Tứ, hòa thượng Quảng Duyệt và rất nhiều sư tăng - phật tử đã làm nên cái sắc diện đúng của người tu hành Việt Nam.

Khi chúng tôi đang viết những dòng chữ này, được biết rằng tại chùa Vĩnh Nghiêm, cán bộ phòng Bảo tồn Bảo tàng, Ty Văn hóa Hà Bắc đang ngày đêm sát cánh cùng các nghệ nhân nổi tiếng của Phù Khê sửa chữa chùa Đức La. Lần tu sửa này, làm lại tòa gác chuông đã bị hư hỏng, thay các thành phần kiến trúc gỗ bị gãy, mọt ở nhà Tổ, nhà Trai, đảo lại ngói và đắp trang trí trên bờ nóc bị hỏng sau cơn mưa đá tháng 5/1974, đóng thêm nhiều tủ kệ để cất giữ kinh sách và ván kinh.[1]

Trung tâm Phật giáo hơn 700 tuổi này đang được gìn giữ và tu bổ.

Những điều đang thấy được ở chùa Vĩnh Nghiêm hôm nay chẳng phải chỉ có người tu hành, mà tất cả chúng ta đều nhận thấy bản chất tốt đẹp của chế độ xã hội chủ nghĩa đối với Tôn giáo và Văn hóa.

[1] Tư liệu phòng Bảo tồn Bảo tàng - Ty Văn hóa Hà Bắc.

ĐÌNH LÀNG
ĐIỂM LẠI BƯỚC ĐI BAN ĐẦU.[1]

Công trình kiến trúc chiếm vị trí hàng đầu trong mối quan tâm của nhiều người nghiên cứu lịch sử và văn hóa Việt Nam là ngôi đình. Nếu coi P. Giran là người đầu tiên chú ý đến nó trong thế kỷ này, kể từ công trình mà ông công bố cách đây gần 80 năm[2], thì, từ đó đến nay, có thể nói đình làng vẫn là một đề tài nóng hổi[3].

Đằng sau lòng nhiệt thành tìm hiểu ấy không có lý do bí ẩn nào cả, đình làng vốn là nơi "thực hiện mọi sự kiện của đời sống xã hội Việt Nam" (P. Giran). Đó là nơi thờ Thành hoàng, vị thần bảo trợ của làng, là trụ sở hành chính của xã thôn, nơi hội họp của hội đồng kì mục để bổ bán binh dịch, phân chia công điền công thổ, đặt khoán ước, giải quyết các vụ tranh chấp, thu thuế, thúc sưu... cũng là nơi phạt vạ, ăn khao. Trong những ngày giỗ Thành hoàng[4] đình trở thành trung tâm văn hóa của làng. Tất cả kho tàng văn hóa, tích lũy từ đời này qua đời khác được trình diễn nơi đây, với sự tham gia tự nguyện của dân làng.

Về mặt tạo hình, mọi người nghiên cứu ngôi đình có thể dễ dàng nhất trí với nhau xem đây là gương mặt của nền kiến trúc cổ Việt Nam. Nó không chỉ là công trình oai nghiêm và đồ sộ nhất trong khung cảnh làng quê Việt Nam nghèo nàn thời phong kiến, mà còn là nơi bảo tồn khá trọn vẹn những đặc điểm của nền kiến trúc dân tộc, ít chịu ảnh hưởng của nền kiến trúc bên ngoài. Những phát hiện trong hơn mười năm qua còn đưa từ không gian tranh tối tranh sáng của đình làng ra trước dư luận nghệ thuật cả một kho tàng bất ngờ những tác phẩm điêu khắc gỗ dân gian Việt Nam qua ba

---

[1] Bài đăng trên Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật. Số 42/1982.

[2] P. Giran. *Ma thuật tôn giáo của người An Nam*. Pari, 1912.

[3] Một số người trong đội ngũ nghiên cứu đình làng sau P. Giran: P. Gourou, L. Bezacier, Nguyễn Văn Huyên, Nguyễn Văn Khoan, Nguyễn Bá Lăng, Ngô Huy Quỳnh, Nguyễn Văn Y. Lê Văn Hảo, Thái Bá Vân, Trần Tuy, Nguyễn Du Chi, Chu Quang Trứ, Nguyễn Bích, Nguyễn Hồng Kiên... Về công trình của tác giả xin xem "Thư mục tối thiểu" ở cuối sách.

[4] Tài liệu hiện có cho phép nghĩ rằng, hội làng xưa kia không liên quan gì đến ngày giỗ Thành hoàng. Tiếc rằng, vấn đề ấy không thuộc phạm vi của bài viết này.

thế kỉ XVI, XVII, XVIII[1]. Ở đây, người ta không chỉ tìm thấy những tư tưởng tự do vượt lên không khí ngột ngạt của vương quyền và thần quyền, mà còn đứng trước bức tranh sống động về nhiều khía cạnh của cuộc sống làng quê thuở trước.

Tuy nhiên, quanh ngôi đình, nhiều câu hỏi khoa học chưa được nêu lên, hoặc còn chờ lời đáp: *Nguồn gốc, lịch sử phát triển, tuổi và cách đột nhập của Thành hoàng vào đình làng, các kết cấu kĩ thuật...* Từ góc độ khảo cổ học, cũng đã ra đời một vài công trình khái quát, nhưng, ở đây, tính khảo cổ học chưa thật rõ nét, và, đặc biệt, phần niên đại cụ thể chưa được thực sự chú ý. Nói một cách khác, *công trình tập thể tìm hiểu đình làng sau 80 năm, vẫn chưa hoàn toàn kết thúc bước ban đầu.*

Trong hoàn cảnh đó bài báo này không hề có tham vọng đưa ra những lời giải cho mọi ẩn số về đình làng. Bên cạnh một vài nhận xét riêng của tác giả, nó chỉ nhằm tập hợp lại những tư liệu đã có trong tay, rồi từ cơ sở đó đặt lại, thậm chí đặt thêm một số câu hỏi. Gọi là góp một viên gạch nhỏ vào công việc lát lại nền, nghĩa là đặt lại vấn đề cho phần nào tổng hợp hơn trước kia,

1. VẤN ĐỀ NIÊN ĐẠI

Hầu như mọi người nghiên cứu đình làng đều có một tiên cảm chung: đình làng từng tồn tại trong nền văn hóa Việt cổ từ hàng ngàn năm trước, với tư cách là một ngôi nhà công cộng, nhà làng, tương tự "nhà rông" của người Ba Na ở Tây Nguyên.

Cho đến nay, chúng ta đã biết được hàng trăm đình làng. Nhưng tài liệu khảo cổ học và mĩ thuật học cho biết rằng có ba ngôi đình khởi dựng sớm nhất đều ra đời từ thế kỉ XVI[2]. Chỉ thế thôi, nhưng ngay trong việc quy niên đại cho ba ngôi đình ấy, đâu phải không còn gì để bàn nữa. Thực ra, chúng ta chỉ biết niên đại chính xác của một trong ba ngôi: đình Lỗ Hạnh (Hiệp Hòa, Bắc Giang). Trên một thành phần kiến trúc của ngôi đình này, có ghi

[1] Lê Văn Hảo: *Mở đầu việc nghiên cứu ngôi đình về phương diện Dân tộc học*. Tạp chí *"Hội những người nghiên cứu Đông Dương"*. Bộ mới, tập XXXVII. Số 1. Pari, 1962.

[2] Theo những tài liệu mới được Nguyễn Hồng Kiên công bố thì có hai đình làng được xây dựng từ thế kỉ XVI mới được phát hiện là: Đình Thụy Phiêu, huyện Ba Vì và đình Là, Huyện Thường Tín cả hai đều ở tỉnh Hà Tây.

gần đủ năm tháng khởi dựng: "*Sùng Khang* (mất một chữ) *niên chính nguyệt thất* (mất hai chữ). Trên một bức cốn khác: "*Tuế thứ Bính Tý mạnh xuân tân tạo*"[1]. Phối hợp cả hai dòng chữ, có thể định được một cách chắc chắn rằng đình Lỗ Hạnh được khởi dựng vào năm 1576, dưới triều Mạc Mậu Hợp. Còn về hai đình Phù Lưu (Bắc Ninh) và Tây Đằng (Hà Tây) thì niên đại hoàn toàn dựa trên phong cách nghệ thuật trang trí. Ngoài ra, chưa có bất cứ tài liệu nào về khảo cổ học cho phép khẳng định rằng "nhà làng" là tiền thân của đình.

Những đình làng bề thế nhất hiện còn gặp đều chủ yếu được xây dựng trong hai thế kỉ XVII và XVIII. Nhưng giữa hai thế kỉ ấy, thì số lượng trội hơn vẫn thuộc về thế kỉ XVII. Vì bắt đầu từ nửa cuối của thế kỉ XVIII, thì kiến trúc đình làng dần dần bị coi nhẹ. Cho đến năm 1954, niên đại được xem như thời điểm cáo chung của việc tạo dựng đình ở làng quê Việt Nam. Nói tóm lại, nếu thử lên một biểu đồ phản ánh lượng tư liệu hiện có về đình, thì 1576 sẽ là năm mở đầu, 1954 năm kết thúc, còn đỉnh của đường biểu thị sẽ là thế kỉ XVII.

Những niên đại vừa nêu trên cần được hiểu theo một quan niệm rất rộng. Chúng chỉ là tương đối, bởi lẽ, ngay cả những đình có niên đại chính xác cũng không thể nào giữ nguyên được cho đến hôm nay đủ các thành phần kiến trúc của ngày khởi tạo. Nước ta là một nước nhiệt đới, kiến trúc đình làng là kiến trúc gỗ; mặc dầu được làm bằng các loại gỗ quý, đình vẫn dễ bị hủy hoại. Qua các thời nối tiếp nhau, người ta không ngừng thay thế các thành phần kiến trúc bị hư hỏng, nhờ kỹ thuật lắp ráp cực kì khéo léo gần với kiểu thức nhà trên cột[2]. Còn một lý do nữa khiến việc định niên đại cho từng ngôi đình đã phức tạp càng phức tạp hơn: từ nguyên hình lúc khởi dựng, các thế hệ sau đã không ngừng thêm vào những thành phần kiến trúc mới...

---

[1] Xâu chữ "*Sùng Khang*" mất một chữ không thể đoán được. Hai chữ tiếp sau cũng đã mất, nhưng nét còn in trên ván nền, do đó còn có thể đọc được là "nhật tạo": "*Sùng Khang - niên chính nguyệt thất nhật tạo*". Nếu kết hợp với dòng chữ ghi trên chiếc cốn thứ hai và tính theo can chi thì năm "*Bính Tý*" ứng với niên hiệu "Sùng Khang" là năm 1576. Do vậy, có thể điền vào cho dòng ghi niên đại dựng đình Lỗ Hạnh được hoàn chỉnh:" *Sùng Khang thập thất niên chính nguyệt thất nhật tạo*"(Làm đình ngày 7 tháng giêng năm Sùng Khang thứ 10).

[2] Xin xem mục 5 của bài.

Như vậy, tất cả những niên đại được đưa ra một cách tổng quát - Đình được xây dựng vào những năm tháng nào đó, thế kỷ nào đó - mà không kèm theo những lời giải thích bổ sung, vẫn là mơ hồ, thiếu chính xác. Đáng tiếc là, khá nhiều thông báo về đình làng hiện vẫn được trình bày theo kiểu ấy. Cũng vậy, đối với các loại kiến trúc khác. Người ta giới thiệu rằng chùa Chiêu Thiên (chùa Láng) chẳng hạn, được xây dựng từ thời Lý, nhưng ở chùa Chiêu Thiên hôm nay, không thể nào tìm thấy bất kỳ dấu vết nào của ngày khởi tạo nữa. Thậm chí, dựa vào một số viên gạch thời Hán, được nhặt từ các mộ cổ quanh vùng về để xây một số đoạn tường chùa Dâu, có tác giả đã chứng minh rằng, ngôi chùa được xây lại vào thời Lê - Nguyễn này là di tích thời Hán. Y như lời sư Đàm Thiên nói với Ỷ Lan phu nhân, mà *Thiền Uyển tập anh* đã ghi lại.

2. ĐẤT DỰNG ĐÌNH

Trước chúng ta, L. Bezacier, một người có thể nói là sành về mỹ thuật Việt Nam cổ truyền, nhất là nếu người đọc ngày nay không quên quy chiếu vào tình hình tư liệu hết sức thiếu thốn thời ông viết (trước đại chiến thế giới lần thứ hai), đã lưu ý tới vị trí của ngôi đình làng. Ông viết: ..."Những giác độ địa lý có tính chất tôn giáo, ma thuật góp phần xác định cho nó (tức ngôi đình) được đặt theo một hướng nhất định, trong một cảnh trí bao gồm những bãi cỏ, những cây cối đẹp, những hồ ao, những lùm cây thiêng, những gò đống. Tất cả đều quy tụ vào việc tạo dựng nên cái không khí thanh tịnh và thần bí"[1].

Sau Bezacier, chưa thấy ai đi sâu vào những nhận xét của ông ta. Một ý kiến rất chung chung, nhưng thường gặp: đình được đặt ở trung tâm của làng[2].

Từ thực hiện điền dã, chúng tôi thấy việc chọn đất dựng đình phức tạp hơn thế nhiều. Trước tiên, cũng phải có một lời ngắn ngủi về cái gọi là: vị trí trung tâm, một khái niệm tưởng chừng cụ thể, nhưng thực ra, khá mơ hồ. Tài liệu sưu tầm tại chỗ chưa cho chúng tôi thấy có một làng nào đặt đình vào chính giữa khu vực quần cư. Trung tâm, nếu cứ nhất thiết dùng khái niệm ấy, dù chỉ vì hàm nghĩa tinh thần của nó, thường không được tính theo chiều dọc: chúng tôi muốn nói rằng, trong tuyệt đại đa số các trường hợp, nhà ở của dân làng không bao giờ được ở phía trước của đình (trừ công trình thời nay, đương nhiên), mà chỉ có thể ở phía sau, và trên những khu đất từ hai

---

[1,2] Lê Văn Hảo. *Mở đầu việc nghiên cứu ngôi đình về phương diện Dân tộc học*. Tạp chí *"Hội những người nghiên cứu Đông Dương"*. Bộ mới, tập XXXVII. Số1, Pari. 1962.

đầu hồi đình kéo dài ra. Một điều kiêng kỵ mà cho đến nay chúng tôi vẫn chưa có được lời giải đáp lọn nghĩa: các nếp nhà chính của người trong làng không khi nào quay về góc đình (thành ngữ: góc ao, đao đình).

Các giác độ địa lý có tính chất tôn giáo ma thuật của Bezacier, chắc chắn người đi điền dã nào cũng từng gặp. Hơn nữa, các tiêu chí để chọn đất dựng đình, còn được ghi trong sách xưa. Nguyễn Bá Lăng dẫn một tài liệu khá lý thú, cuốn An tượng, do chùa Xiển Pháp (Hà Nội) ấn hành[1]: "Đất lành là nơi bên trái nên rộng trống, hoặc có sông ngòi ao hồ ôm bọc, bên phải (tay hổ) nên cao dày, lớp lớp quay đầu lại, hoặc có hoa sen, tràng phan bảo cái, hoặc có rồng phượng rùa rắn chầu bài, ấy là đất dương cơ ưa tay hổ vậy. Cũng nên cưỡi đáo lại, như người cưỡi ngựa đi thì đầu phải ở phía trước, dòng nước phải chảy đảo sang phía trái. Nếu là đảo kỵ (cưỡi trở lại), mạch vào từ phía trước vậy. Trước mặt có minh đường hay không minh đường đều được cả. Đằng sau không nên có núi áp bức, thế là đất lành".

Thử nói bằng lời lẽ thông thường: đất lành là đất có sông hồ ôm bọc, hoặc có những gò đất bốn bề quần tụ, khác nào có rồng, phượng, rùa, rắn chầu bái.

Cuốn sách trên, tôi cũng đã được thấy trong tay một xã viên già, xưa vốn là thày địa lý, ở thôn Bảo Tháp, xã Đông Cứu, huyện Gia Lương (Bắc Ninh)[2].

Ngoài văn bản ra, sách còn nhiều hình vẽ rối rắm. Nhưng cũng chính thày địa lý ấy đã cho tôi biết rằng, người Nam ta có cách chọn đất riêng, đã được tổng kết thành câu có vần rất dễ nhớ, chẳng phải tốn công học: *Thè lè lưỡi trai, không sai được nó. Khum khum gọng vó, không nó thì ai"*. Thầy đã dẫn tôi đi thăm đất. Tất cả các thế *lưỡi trai* và *gọng vó* mà thầy cho là đất lành, dưới mắt tôi đều là bãi bồi của các dòng sông, dòng suối cổ. Không có gì lạ: thăm thú các làng quê ven sông, chúng ta sẽ thấy rằng đình làng nào cũng quay mặt trở ra bờ lõm của một khúc sông cong, bên bồi của dòng chảy.

Quy tắc này chặt chẽ tới mức làng Đồng Kỵ (Bắc Ninh) đã dựng đình hẳn ra phía sau của khu vực cư trú, chỉ vì sông Ngũ Huyện chảy qua phía sau làng.

Thế đất, với vị trí dành cho ngôi đình tại các làng ven sông, vốn là như thế, về sau các thầy địa lý phải giải thích tại sao cho hợp với những nguyên tắc của khoa phong thủy. Theo các thầy, khúc sông cong là nơi *tụ thủy*, khúc sông thẳng là nơi *thoái thủy*, làng mà dựng đình ở nơi tụ thủy sẽ làm ăn phát

---

[1] Nguyễn Bá Lăng. Kiến trúc Phật giáo Việt Nam. Đại học Vạn Hạnh. Sài Gòn, 1972.

[2] Cụ Nguyễn Văn Luyến xưa là một thày địa lý có tiếng ở Gia Lương. Bắc Ninh.

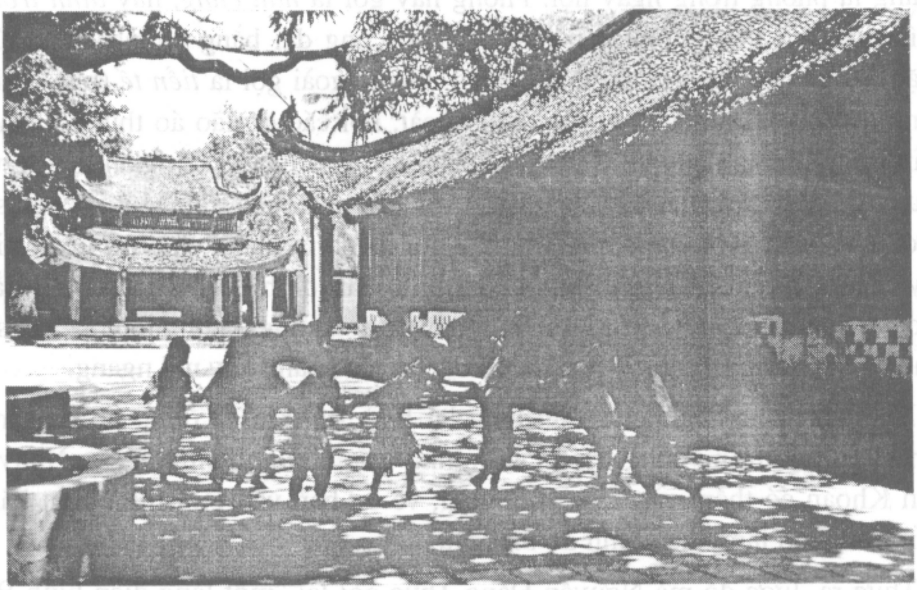
đạt. Và, ngược lại, nếu dựng đình ở nơi thoái thủy. *Thực ra có thể đoán định như vậy, vị trí dựng đình được chọn theo một tinh thần riêng, nhưng khoa phong thủy nói rộng ra, là một yếu tố ý thức hệ được tiếp thu từ phương Bắc dã uốn nắn tinh thần ấy, bằng cách phủ lên nó một cách lý giải mới.*

Vấn đề còn tồn tại: nguyên tắc khởi nguyên quy định vị trí dựng đình? Phương pháp điền dã của dân tộc học có thể không còn khả năng tìm thấy lời đáp từ cửa miệng người già nữa. Chỉ còn có thể dựa trên tư liệu hiện có. Từng cộng đồng người xây đình đã dựng ngôi nhà, biểu tượng của mình trên mảnh đất đầu tiên họ đặt chân lên, trong khuôn khổ công cuộc lập làng, dựng xóm bên một dòng sông để trồng lúa nước. Những mảnh đất đầu tiên ấy thường là những bãi bồi. Thế rồi, cùng với thời gian, con người ngày càng có đủ kinh nghiệm và tri thức để mở rộng khu vực cư trú và canh tác ra khỏi những mảnh đất thuận lợi nhưng hạn hẹp ấy. Dù sao, nơi xuất phát vẫn là nơi xuất phát. Nếp hằn ở tầng sâu kín nhất của ký ức vẫn thôi thúc họ đặt ngôi nhà tinh thần của cộng đồng tại nơi khởi đầu cuộc sống. Hàng nghìn năm đã qua, những ý nghĩa, mục đích, không ai còn rõ nữa. Nhưng truyền thống thì chẳng chuyển lay, cách thức chọn đất dựng đình, được củng cố thành tập quán, hiện lên trước mắt các thế hệ sau cơ hồ như một bản năng vốn có. Phải chăng, chính vì thế mà những làng xa sông nước tại đào ao bán nguyệt trước đình để dựng lại một không gian cần phải có: bờ lõm của một khúc sông cong? Nếu quả vậy, thì những ao tròn trước đình hẳn có niên đại muộn hơn các ao bán nguyệt.

Một thắc mắc khác, cũng quanh vị trí ngôi đình: tập quán đặt các kiến trúc công cộng của cộng đồng quay về phía nguồn nước phải chăng cũng là nét phổ biến của các nhóm dân cư thuộc ngữ hệ Nam Đảo (Malayo Polynésienne). Với tình trạng tư liệu hiện nay, chúng tôi chưa đủ điều kiện để tự cởi thắc mắc. Vì lời giải đáp câu hỏi nêu trên chỉ có thể là kết quả của một công trình so sánh dài hơi: so sánh với các tộc người ở Đông Nam Á lục địa và hải đảo, ở châu Đại Dương, cả với Hoa Nam nữa, trong chừng mực vùng đất này vốn dính líu đến nền văn minh Đông Nam Á xưa, vì là đất gốc của người Bách Việt. Dù sao, luận văn của Vroklage cũng cho biết rằng, nhà ở của cư dân trên một hải đảo Thái Bình Dương liên quan tới con thuyền Praaw, một biểu tượng của họ và, vì thế, đương nhiên việc dựng các kiến trúc gần nguồn nước đã gắn bó chặt chẽ với những nghi lễ trong ngày hội nước cổ truyền của họ. Đấy cũng có thể được xem như là lý do thứ hai để biện giải cho những quy tắc chọn đất dựng đình.



Đình làng Hồi Quan - Bắc Ninh.
(Ảnh: Hà Hùng)



Đình làng Đồng Kỵ - Bắc Ninh.
(Ảnh: Hà Hùng)

Một tài liệu mà tôi may mắn tiếp xúc được cũng góp phần khẳng định điều vừa nói trên. Người Hồi Quan (Tiên Sơn - Bắc Ninh) đặt đình làng mình ở chính giữa và theo chiều dài của khu tụ cư, đấy là khu đất thấp nhất. Họ quan niệm rằng làng họ là một con thuyền. Rất thú vị là, địa vực làng còn mang nhiều địa danh hội về quan niệm đó: đồng Mũi thuyền, đồng Cột buồm, đồng Bánh lái, v.v.... và ngôi đình được coi như cái lầu thuyền trong con thuyền làng. Vì thế nên, suốt từ ngày khởi dựng (1715) đến nay, trải qua bao lần lụt lội, người Hồi Quan vẫn không dời đình làng họ tới nơi nào cao hơn: ai lại di dời lầu thuyền ra khỏi thuyền, nhưng ngay cả những ý tưởng được gìn giữ trọn vẹn như vậy ở Hồi Quan cũng không phải không được thuyết phong thủy biện giải lại.

Dù sao, một vài tài liệu vừa nêu trên cũng đủ nói lên rằng, không thể không quan tâm tới vị trí của đình làng.

3. MẶT BẰNG TỔNG THỂ

Trong một bài khảo luận có giá trị về đình làng, Nguyễn Văn Khoan trình bày mặt bằng tổng thể của đình như sau: thường đình gồm có trước hết là một ngôi nhà hình chữ T ngược, mà thân chữ đứng thẳng là nơi thờ tự và gạch ngang là phòng trong ngày hội. Phòng này gọi là *hậu cung*, hay *đình trong*. Phía trước có một phòng gần như bao giờ cũng dài bằng phòng chính (3,5 hoặc 7 gian, tùy theo làng giàu, nghèo). Gian ngoài gọi là *tiền tế* (tức là gian dùng để làm lễ) hay còn gọi là đình ngoài, nơi các bô lão áo thụng xanh lễ thần trong những ngày lễ. Có một khoảnh sân nhỏ ngăn cách gian tiền tế với hậu cung. Sau đó là hai dãy nhà ngang xây bên phải, bên trái. Một khoảnh sân trước nhà Tiền tế và hai hành lang này đối diện với nhau, chính ở trong gian này, người ta chuẩn bị các bữa cỗ ở đình. Sân đình có ba cửa chính nằm khoảng giữa hai đầu hồi của hành lang, thường sân đình không lợp mà vào sân đình có hai hay bốn cột xây, có khi có bức tường hoành xây nối ngang.

Nguyễn Đăng Thục cũng sử dụng lại bình đồ trên và dựng nó trên một bản minh họa trong công trình của mình.[1] Các nhà nghiên cứu sau Nguyễn Văn Khoan có thêm vào chút ít, nhưng, về cơ bản vẫn giới thiệu mặt bằng kiến trúc đình làng theo bình đồ ban đầu.

Thực ra, lược đồ mà Nguyễn Đăng Thục gọi là: "một làng điển hình Bắc Ninh" chưa thật chính xác. Lược đồ đó thiếu hẳn một phần quan trọng,

[1] Nguyễn Đăng Thục - Sách đã dẫn.

không thể không có trong một tổng thể kiến trúc đình làng: ao đình, thứ nữa nếp nhà chữ T ngược mà ông gọi là *hậu cung*, chỉ có thể là cá biệt. Bởi, kiến trúc này gồm hai phần rõ rệt: phần ngoài, tức *đại đình* (hoặc đình chính); và phần sau (thân chữ T), mang tên *hậu cung*.

Các sai sót nhỏ đó, chúng tôi chỉ muốn xem là những tiểu dị thôi, chưa có gì đáng nhấn mạnh cho lắm. Điều đáng lưu ý hơn là, những lược đồ được giới thiệu thiếu tính lịch sử. Vì, theo chúng tôi, mặt bằng tổng thể của Nguyễn Văn Khoan, và những tác giả theo gót ông, mới xuất hiện từ thế kỉ XVIII mà thôi. Chưa có bất cứ một tài liệu nào báo cho ta một niên đại sớm hơn. Theo đà phát triển của lịch sử, cụm kiến trúc đình làng ngày càng hoàn chỉnh hơn. Đấy là một quá trình mà chúng ta có thể theo dõi từng bước chính từ thế kỷ XVI trở về sau. Hãy bắt đầu từ công trình chính: *đại đình* và *hậu cung*.

Nguyễn Bá Lăng, người sớm có sáng kiến phân loại kết cấu của ngôi nhà này, đã nêu lên 5 kiểu: *chữ nhất, chữ nhị, chữ đinh, chữ công, nhà chữ đinh - mái chữ công*. Trong nhận xét rất tinh tế này ta vẫn chưa thấy ông đề ra được một niên đại lịch sử nào. Nếu không có niên đại tuyệt đối được khắc ghi trên các thành phần kiến trúc đình, cần phải nhận ra được phong cách trang trí của các thời đại ta mới có thể biết rõ hơn sự phát triển của kiến trúc đình làng. Tài liệu về mặt này, mà chúng ta hiện có trong tay, đã đủ sức để khẳng định rằng, *đình làng buổi đầu chỉ có một tòa đại đình*. Nguyễn Bá Lăng gọi dạng này là kiểu chữ nhất. Chúng ta gòn gặp khá nhiều ngôi đình thuộc kiểu ấy: Tây Đằng, Chu Quyến (Hà Tây) Cao Thượng (Bắc Giang)... Trong ba ngôi đình được khởi dựng từ thế kỷ XVI đã nêu trên kia, một ngôi không có hậu cung (Tây Đằng), còn hai ngôi sau thì hậu cung mới được làm vào thế kỷ này (XX). Hậu cung xây bổ sung sau cũng là trường hợp của đình Phù Lão. Dựa vào phong cách kiến trúc và trang trí, các nhà lịch sử mỹ thuật có thể định được độ chênh về niên đại giữa đại đình và hậu cung. Đó là chưa nói đến những trường hợp mà người hiện vừa độ 50 tuổi cũng thuộc lớp người từng góp công xây dựng hậu cung.

Chưa một tài liệu nào nói rằng, có những hậu cung được xây cất từ nửa đầu thế kỷ XVII trở về trước. Như vậy, có thể giả thiết rằng, từ nửa sau thế kỷ XVII, đình làng mới có thêm phần hậu cung. Khi bổ sung cho đình một phần mới, các kiến trúc sư thời xưa đã ra sức làm cho phần cũ - đại đình và phần mới - hậu cung đồng nhất về phong cách, khiến người ngày nay không

dễ nhận ra. Những nỗ lực ấy thường chỉ hiện lên ở ba cấu trúc: chữ đinh, chữ công và nhà chữ đinh mái chữ công. Mà, thực ra đấy cũng chỉ là nỗ lực của những người xây dựng đình hồi thế kỷ XVII và thế kỷ XVIII mà thôi. Từ thế kỷ XIX trở về sau, sự thống nhất về mặt phong cách giữa hai bộ phận kiến trúc nói trên không còn được đếm xỉa đến nữa. Những ngôi đình với hai bộ phận kiến trúc không thống nhất ấy đã cung cấp những bằng chứng xác thực và dễ nhận về niên đại muộn mằn của các hậu cung. Và, cũng do xác định được niên đại chênh nhau hàng thế kỷ của các hậu cung mà ta có thể khẳng định rằng việc Thành hoàng đột nhập vào đình đã không xảy ra vào cùng một thời điểm ở tất cả các làng quê. Riêng các thành phần kiến trúc khác mà ta gặp trên lược đồ của Nguyễn Văn Khoan (tiền tế, hành lang, cổng trụ) thì chúng mới lần lượt xuất hiện từ thế kỷ XVIII trở về sau.

4. KẾT CẤU BÊN NGOÀI: BỘ MÁI

Tuyệt đại đa số các ngôi đình ra đời trong ba thế kỷ XVI, XVII và XVIII đều được xây dựng theo kiểu *tàu đao lá mái*, cũng gọi là *chân tàu* (tàu thực). Tàu đao là một đòn tay hình chữ nhật, bên trên có đính một mảnh ván mỏng gọi là lá mái, mà chức năng là đỡ hàng ngói cuối cùng. Đặc trưng kỹ thuật quan trọng này giúp ta phân biệt mái nhà kiểu tàu đao lá mái đang bàn với loại mái cũng cong nhưng được kết cấu theo kiểu *tàu hộp*: đường cong của mái kiểu tàu hộp được tạo giả bằng vữa trên *bờ dải* của các góc mái, do đó không có đao thực, và rất xa lạ với truyền thống kiến trúc cổ Việt Nam. Ông Nguyễn Văn Nhâm từng công bố 6 dạng trang trí góc mái đình; điều đáng tiếc là, cả 6 dạng đó đều được trích từ một tập bản vẽ chuyên khảo về kiến trúc Huế do L. Cadiere chủ trì chứ hoàn toàn không phải là tư liệu về đình[1], và đáng tiếc hơn cả là sáu dạng đều là tàu hộp. Không có dạng nào tuân thủ kiểu kiến trúc truyền thống như ông công bố.

Ngoài tàu đao lá mái ra, mái đình còn có thể được xây dựng theo hai kiểu khác nữa: *chồng mái* (hay còn gọi là *hồi diêm mái chảy*) và *đầu hồi bít đốc*. Với kiểu *chồng mái*, ngoài bốn tàu mái, ở hai đầu hồi như trong kiểu tàu đao lá mái ra, người ta còn chồng thêm một tầng mái nhỏ nữa. Mái đình Niềm (Tạ Xá, Tiên Sơn, Bắc Ninh) được làm theo kiểu chồng mái. Trong kiểu này tầng trên gọi là mái thượng, tầng dưới là mái hạ. Còn với kiểu *đầu hồi bít*

---

[1] Nghệ thuật Huế. Tạp chí của *"Hội những người bạn Huế cổ" bản vẽ CX.*

dốc, thì đình làng mất dứt hai tàu mái ở hai đầu hồi, chỉ còn lại hai tàu mái trước sau. Nhưng trong kiểu mái này, đầu hồi vẫn chưa đóng vai trò chịu lực. Vì sức nặng của tàu mái vẫn rơi vào các cột gỗ mà chúng tôi sẽ để cập tới ở phần sau. Đa số các ngôi đình ra đời từ khoảng cuối thế kỷ XIX trở lại đây đều theo kiểu mái này.

Bộ mái là một trong những yếu tố quan trọng, qua đó chúng ta có thể phân biệt đâu là các đặc điểm của kiến trúc dân tộc, đâu là những yếu tố kiến trúc được tiếp thu từ bên ngoài. Thế nhưng, từ trước tới nay, các công trình giới thiệu đình làng chưa chú ý đúng mức tới nó. Thiếu sót này đòi hỏi được bổ sung trong bước đi mới.

5. KẾT CẤU BÊN TRONG: BỘ KHUNG

Nguyên tắc kết cấu của bộ khung trong kiến trúc cổ Việt Nam - bao gồm cả bộ khung đình đã được những người nghiên cứu biết đến từ lâu rồi. Người ta tạo ra một bộ khung vững chãi bằng cách liên kết lại với nhau qua các hàng xà, ngạch và dầm. Làng nghèo, đình nhỏ, thì xây 3 gian (hai chái). Làng giàu, đình lớn thì xây năm gian (hai chái). Đình ba gian có 6 vì, đình 5 gian có 8 vì. Mỗi một vì bao gồm cột và hệ thống liên kết cột. Số cột của một vì, trong trường hợp nhà dân gian, dao động rất nhiều: từ 2, 3, 4, 5 đến 6 cột. Còn trong trường hợp đình làng, thì độ dao động thấp hơn nhiều: 4 cột hoặc 6 cột. Hệ thống liên kết cột trong cả hai trường hợp - đình làng và nhà dân gian - đều cùng có chung ba loại kèo: *kèo, kẻ và con rường*. Người ta có thể sử dụng một loại liên kết: kèo hoặc kẻ, nhưng cũng có thể kết hợp các yếu tố liên kết với nhau. Nghĩa là, trong một vì vừa có kẻ vừa có con rường liên kết các cột. Kiến trúc cổ Việt Nam rất coi trọng hệ thống liên kết cột. Và cũng *chính hệ thống liên kết cột trình bày ra trước mắt nhà nghiên cứu cung cấp tên gọi cho đúng kiểu vì mà dựa vào nó ta có thể phân biệt được những đặc điểm của các nền kiến trúc khác nhau.* Cũng như trong kiến trúc nhà ở cổ truyền, trong kiến trúc đình làng ta có thể gặp các kiểu vì sau đây: *kèo cầu, kẻ chuyền; thượng rường - hạ kẻ, chồng rường - bẩy hiên.* Kiến trúc đình làng, trong suốt ba thế kỷ XVI, XVII, XVIII chỉ sử dụng mỗi một kiểu vì: *chồng rường - kẻ hiên* (trên rường, dưới kẻ). Còn các kiểu vì khác, chúng tôi chỉ gặp trong kiến trúc các ngôi đình có quy mô nhỏ, và được xây dựng từ thế kỷ XIX trở về sau. Chồng rường - bẩy hiên là kiểu vì ít gặp nhất trong

kiến trúc đình làng: theo quan niệm của chúng tôi, đây là kiểu vì thể hiện ở mức mờ nhạt nhất tính dân tộc của nền kiến trúc cổ Việt Nam.

Vẫn quanh kết cấu bộ khung, chúng tôi tán thành Ngô Huy Quỳnh, khi ông sơ kết lại kiểu thức của nền kiến trúc cổ Việt Nam thành công thức ba chữ *cột - xà - kẻ*[1].

Tồn tại: một số người nghiên cứu đình làng vẫn lầm lẫn giữa *bẩy và kẻ*. Chúng tôi đã có dịp phát biểu vấn đề này[2]. Bảy và kẻ thực ra là hai thành phần kiến trúc hoàn toàn khác nhau. Nhích kẻ lại gần kèo có lý hơn nhiều: kèo bởi kết cấu quá ư giản đơn của nó, là một thành phần kiến trúc rất cổ. Kẻ khác kèo về hình thức, nhưng lại rất giống kèo về bản chất. *Kẻ có thể kéo dài từ thượng lương (xà nóc) tới rìa mái, còn bẩy thì chỉ kéo từ cột hiên trở ra.* Nói cho hình ảnh một tý, thì kẻ uốn cong lưng để chịu lực, còn bẩy thì ngửa bụng ra nâng lực lên. Với một đầu tì vào xà nách theo nguyên tắc đòn bẩy. Nếu đồng nhất bẩy với kẻ, thì sẽ không thể nào lý giải được kiểu vì *tiền kẻ - hậu bẩy*.

Do thiếu mạch lạc khi phân tích các kiểu kết cấu kỹ thuật của vì, nên người ta đã ngộ nhận mà đưa một số yếu tố tiếp thu, như vì chồng rường, vào đặc trưng kỹ thuật của kiến trúc dân tộc. Ví dụ: Lối vì kèo chồng rường cũng là biểu hiện của xu hướng vững chắc trong điều kiện của khoa học ngày xưa[3], hoặc... để đỡ mái nhà của ta không dùng kiểu dàn treo, mà dùng hệ thống chồng rường gồm nhiều dầm ngắn đặt trên các cột con, tất cả đè trên xà chính của khung[4].

Về mặt phân tích kiến trúc, có một nhược điểm trong quan điểm (chứ không phải trong kiến thức kỹ thuật), mà nhân đây chúng tôi muốn tranh thủ nêu lên, với hy vọng góp phần tránh những bước chuệch choạc, khi công trình nghiên cứu đình làng đang kêu gọi một buổi ra đi mới. Khi phân tích kiến trúc cổ truyền, ta hay xuất phát từ một hay vài công trình cụ thể, rồi vội vàng khái quát hóa, mà không đặt cái riêng trong dòng phát triển chung.

[1,3] Ngô Huy Quỳnh: *Những yếu tố khoa học kỹ thuật trong nền kiến trúc truyền thống Việt Nam* trong *Tìm hiểu khoa học kỹ thuật trong lịch sử Việt Nam*. Nhà xuất bản Khoa học xã hội. Hà Nội, 1972.

[2] Hoàng Linh. *Bẩy và kẻ*. Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật. Số 4/1979.

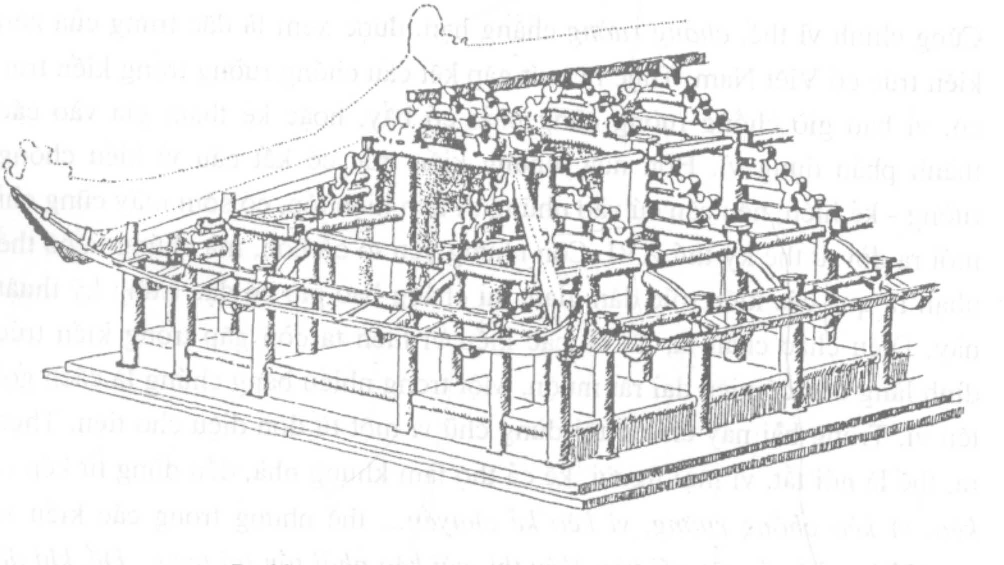
[4] Nhiều tác giả: *Kết cấu gỗ*. Nxb Đại học và Trung học chuyên nghiệp. Hà Nội, 1975.

Cũng chính vì thế, *chồng rường* chẳng hạn, được xem là đặc trưng của nền kiến trúc cổ Việt Nam. Thực ra ta ít gặp kết cấu chồng rường trong kiến trúc cổ, vì bao giờ chồng rường cũng phải có bẩy, hoặc kẻ tham gia vào các thành phần dựng vì. Hơn nữa, những kiến trúc có kết cấu vì kiểu chồng rường - kẻ hiên, nếu căn cứ vào những di tích hiện tồn, có sớm mấy cũng chỉ mới ra đời từ thế kỷ thứ XVI. Còn những yếu tố cổ hơn, mà chúng ta có thể nhận ra qua các kiến trúc dân gian, lại chẳng bao giờ có đặc trưng kỹ thuật này. Điều chắc chắn là, tất cả các kiểu vì hiện ta còn gặp trong kiến trúc đình làng đều có niên đại rất muộn. Một trong nhiều bằng chứng là cách gọi tên vì. Trong bài này chúng tôi dùng chữ *vì* một từ đơn điệu cho tiện. Thực ra, thế là nói tắt, vì mọi người, kể cả thợ làm khung nhà, đều dùng từ kép *vì kèo*: *vì kèo chồng rường, vì kèo kẻ chuyền*... thế nhưng trong các kiểu *vì* này, không hề có mặt *cái kèo. Vậy thì, cái kèo phải tồn tại trước. Để, khi đã biến mất khỏi các kiểu vì ra đời về sau, vẫn để lại tên đơn của nó trong tên kép của các kết cấu hậu sinh.*

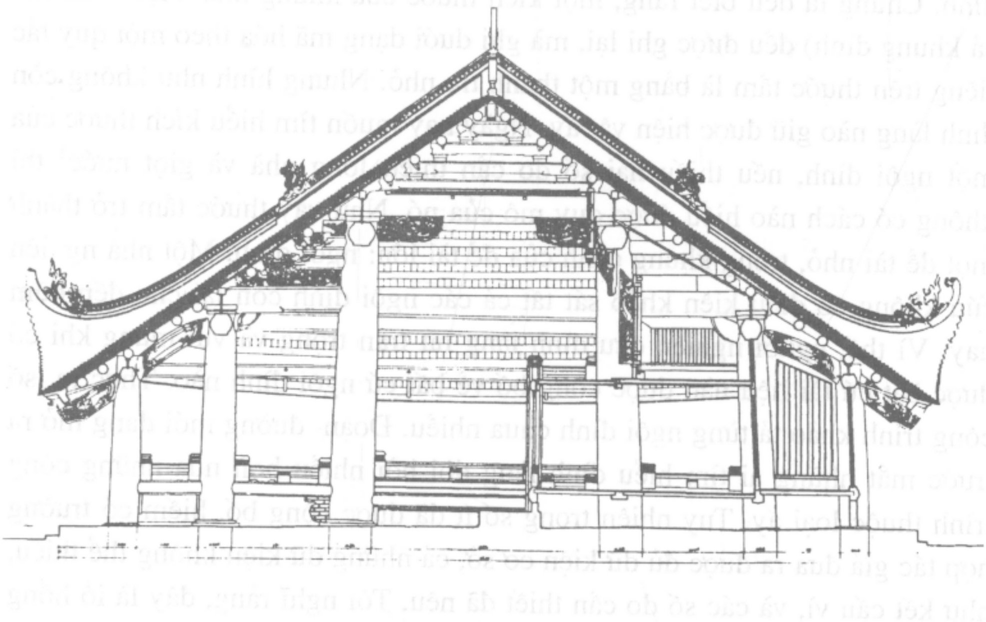
Ngoài ra, rất ít tác giả chú ý tới số đo cần và đủ để dựng lại một bộ khung đình. Chúng ta đều biết rằng, mọi kích thước của khung nhà Việt Nam (kể cả khung đình) đều được ghi lại, mà ghi dưới dạng mã hóa theo một quy tắc riêng trên thước tầm là bằng một thanh tre nhỏ. Nhưng hình như không còn đình làng nào giữ được hiện vật ấy. Ngày nay muốn tìm hiểu kích thước của một ngôi đình, nếu thiếu hai số đo cần thiết: lòng nhà và giọt nước[1] thì không có cách nào hiểu được quy mô của nó. Như vậy thước tầm trở thành một đề tài nhỏ, trong khung cảnh của đề tài lớn: ngôi đình. Một nhà nghiên cứu không có điều kiện khảo sát tất cả các ngôi đình còn lại cho đến hôm nay. Vì thế, người nghiên cứu đình làng rất trân trọng và vui mừng khi có được bất cứ tài liệu nào được công bố về bất cứ ngôi đình nào. Thực ra, số công trình khảo tả từng ngôi đình chưa nhiều. Đoạn đường mới đang mở ra trước mắt những ai tìm hiểu đình làng đòi hỏi nhiều hơn nữa những công trình thuộc loại ấy. Tuy nhiên trong số ít đã được công bố, hiếm có trường hợp tác giả đưa ra được đủ dữ kiện cơ sở, cả những dữ kiện không thể thiếu, như kết cấu vì, và các số đo cần thiết đã nêu. Tôi nghĩ rằng, đây là lỗ hổng cần lấp trước tiên.

---

[1] Lòng nhà: chiều rộng của căn nhà. Giọt nước: độ cao từ *dạ tàu* xuống mặt nền.



Bộ khung đình làng Đình Bảng (Bắc Ninh)
Theo Gourou P. trong cuốn Le Paysan du delta Tonkin



Mặt cắt đình làng Chu Quyến (Hà Tây)
Bản vẽ ghi của Lê Đại (HKTSVN)

6. ĐIÊU KHẮC ĐÌNH LÀNG

Ngoại trừ những ngôi đình được xây dựng vào cuối thế kỷ XIX và trong thế kỷ XX, còn thì mọi ngôi đình ra đời vào các thời kỳ trước nữa, trên các thành phần kiến trúc, đều được trang trí bằng những mặt chạm rất công phu. Công cuộc tìm hiểu dài hơi, nghiêm túc, cần cù của họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung và ê kíp các nhà nghiên cứu trẻ do ông đào tạo, đã phân định được phong cách nghệ thuật điêu khắc đình làng qua các thời đại. Dựa vào kết quả đó, giờ đây ta có thể đoán định niên đại tương đối của các ngôi đình cổ, trong trường hợp niên đại tuyệt đối không được ghi trên các thành phần kiến trúc. Không chỉ dừng lại ở niên đại, công trình do họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung chỉ đạo còn chứa đựng nhiều ý nghĩa to lớn. Lần đầu tiên điêu khắc đình làng được công nhận là một dòng nghệ thuật, được chất vấn trong tư cách một nền nghệ thuật đích thực. Và, kết quả nghiên cứu bước đầu đã cho phép nhiều người nhận ra ở đây biểu hiện Việt Nam thuần khiết nhất, trong toàn bộ dòng suối thẩm mỹ của dân tộc.

Trước những cống hiến của các nhà mĩ thuật, chúng tôi, những nhà nghiên cứu đình làng về các mặt khác, chỉ tiếc rằng, nếu xét đoán qua các công trình được công bố thì hình như công cuộc tìm hiểu điêu khắc đình làng có phần chững lại, từ khi họa sĩ Nguyễn Đỗ Cung qua đời. Mong rằng, những môn đệ của ông sẽ đẩy xa hơn nữa những cỗ xe mà thầy họ đã đành trao lại giữa đường. Những nhận xét sâu vào cấu trúc - điêu khắc chắc chắn sẽ góp phần soi sáng thêm, dưới những góc độ bất ngờ, những gì ta muốn biết về đình làng.

Nói như vậy, chúng tôi không hề nghĩ rằng, toàn bộ điêu khắc đình làng, với mọi tác phẩm ra đời trong mọi thời, đều đẹp, đều có giá trị. Không phải đặt chân đến bất cứ đình làng nào còn được bảo lưu cho đến ngày nay, thì bất cứ ai, chỉ ngước mắt lên, đã thấy ngay rằng nghệ thuật điêu khắc đã làm cho các phiến gỗ nặng nề của các xà, các nghé, các kẻ trở thành những trang trí nhẹ nhàng gần như phi vật chất[1].

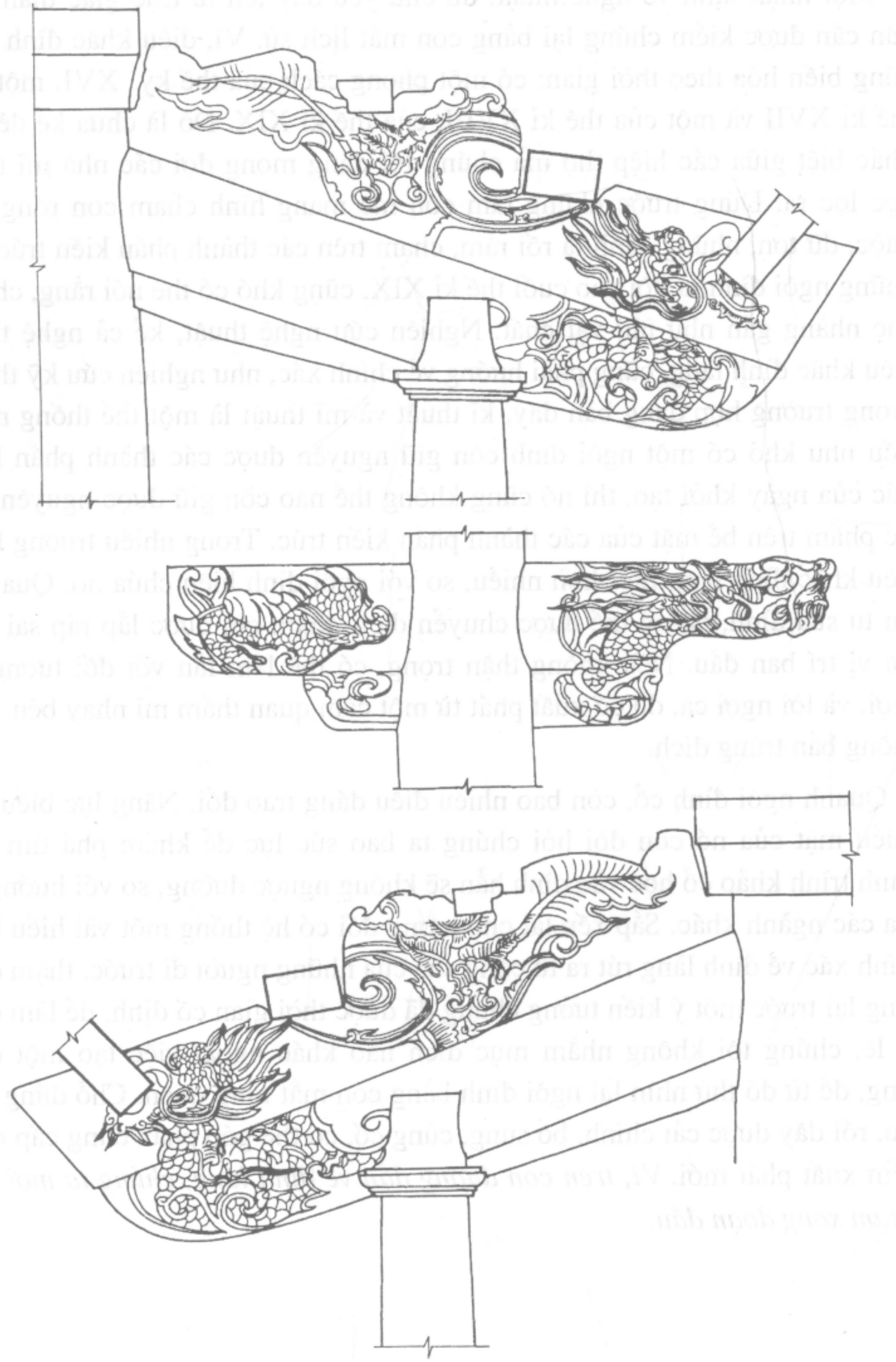
---

[1] Lâu nay, khi gọi các mảng chạm trang trí trên các thành phần kiến trúc đình làng. Các nhà nghiên cứu dùng nhiều tên gọi khác nhau. Ở đây, chúng tôi dùng lại thuật ngữ của nhà nghiên cứu lịch sử mĩ thuật quen thuộc Thái Bá Vân. Xem: Thái Bá Vân: *Điêu khắc đình làng*. Tạp chí *Nghiên cứu Nghệ thuật*. Số 4/1978.





Phù điêu trong đình Tây Đằng (Hà Tây)



Điêu khắc trang trí đình Tây Đằng

Một nhận định về nghệ thuật, dù chủ yếu dấy lên từ trực giác thẩm mĩ, vẫn cần được kiểm chứng lại bằng con mắt lịch sử. Vì, điêu khắc đình làng cũng biến hóa theo thời gian: có một phong cách của thế kỷ XVI, một của thế kỉ XVII và một của thế kỉ XVIII, của thế kỉ XIX. Đó là chưa kể đến sự khác biệt giữa các hiệp thợ mà chúng tôi đang mong đợi các nhà mĩ thuật học lọc ra. Đứng trước những tấm cốn mê mang hình chạm con rồng gày guộc, dữ tợn, những cánh lá rối rắm, chạm trên các thành phần kiến trúc của những ngôi đình ra đời vào cuối thế kỉ XIX, cũng khó có thể nói rằng, chúng nhẹ nhàng gần như phi vật chất. Nghiên cứu nghệ thuật, kể cả nghệ thuật điêu khắc đình làng, cũng phải hướng về chính xác, như nghiên cứu kỹ thuật. Trong trường hợp đang bàn đây, kĩ thuật và mĩ thuật là một thể thống nhất. Nếu như khó có một ngôi đình còn giữ nguyên được các thành phần kiến trúc của ngày khởi tạo, thì nó cũng không thể nào còn giữ được nguyên các tác phẩm trên bề mặt của các thành phần kiến trúc. Trong nhiều trường hợp, điêu khắc đình làng mới hơn nhiều, so với ngôi đình hiện chứa nó. Qua các lần tu sửa đình, nó có thể được chuyển dịch, thậm chí được lắp ráp sai hẳn với vị trí ban đầu. Nếu không thận trọng, có thể lầm lẫn với đối tượng ca ngợi, và lời ngợi ca, dù có xuất phát từ một cảm quan thẩm mĩ nhạy bén, vẫn không bắn trúng đích.

Quanh ngôi đình cổ, còn bao nhiêu điều đáng trao đổi. Năng lực biểu đạt nhiều mặt của nó còn đòi hỏi chúng ta bao sức lực để khám phá tìm tòi. Hành trình khảo cổ học vào đình hẳn sẽ không ngược đường, so với hướng đi của các ngành khác. Sắp xếp lại cho tương đối có hệ thống một vài hiểu biết chính xác về đình làng rút ra từ công sức của những người đi trước, thậm chí, dừng lại trước một ý kiến tưởng chừng đã được thời gian cố định, để làm cho vỡ lẽ, chúng tôi không nhằm mục đích nào khác ngoài việc tạo một chỗ đứng, để từ đó thử nhìn lại ngôi đình bằng con mắt tổng quan. Chỗ đứng ấy, nếu, rồi đây được cải chính, bổ sung, củng cố, có thể góp phần cung cấp một điểm xuất phát mới. *Vì, trên con đường dẫn về đình làng, chúng ta mới chỉ đi tạm xong đoạn đầu.*

ĐÌNH LÀNG

HÌNH TƯỢNG [1]

Hơn bất cứ loại hình nghệ thuật nào - kiến trúc có khả năng biểu đạt cái chung nhất về các mặt kĩ thuật và mĩ thuật của từng thời đại. Cũng như những nghệ sĩ thuộc mọi ngành nghệ thuật khác, người nghệ sĩ - kiến trúc có khát vọng làm sao cho công trình của mình biểu hiện được một cách thật cụ thể, trong sáng và sáng tạo những tư tưởng chủ đạo của thời đại. Đặc trưng này càng thể hiện rõ trên những công trình tiêu biểu còn sót lại từ từng giai đoạn lịch sử đã qua.

Các tư tưởng chủ đạo nói trên thông qua hình tượng nghệ thuật được thể hiện bằng những phương pháp đặc thù của ngành kiến trúc. Hình tượng ấy thể hiện lên trong bố cục của không gian kiến trúc, trong mối quan hệ giữa công trình kiến trúc và môi trường quanh nó, trong tỉ lệ của kết cấu kiến trúc, trong hình dáng của từng thành phần kiến trúc, trong cả hiệu năng của từng loại hình nghệ thuật khác có mặt trong công trình để hỗ trợ cho kiến trúc bằng cách tôn hình tượng nghệ thuật lên... Vì lẽ đó, mỗi công trình kiến trúc xưa là một hồ sơ quý giá nó không chỉ chứa đựng những giá trị về mặt kĩ thuật và mĩ thuật mà còn có thể là chiếc chìa khóa giúp người đời sau "đọc" lên trong muôn một các tư tưởng thẩm mĩ của thời trước.

Mấy điều cơ bản ghi trên lẽ ra phải được đem quy chiếu vào đình làng từ lâu. Nhưng trên bước đi ban đầu trong tám mươi năm qua, chưa ai nghĩ đến việc đó. Là người đi sau, trong một thời gian dài chúng tôi cũng không dám tự đặt cho mình nhiệm vụ đi tìm hình tượng của kiến trúc đình làng. Bằng chứng là những cảm quan khoa học nhạy bén và thơ mộng của V. Gloubev về nhà ở của người Sema Naga không khơi dậy trong tôi nguồn cảm hứng nào *"Theo kiểu mẫu của nhà ở, các mộ táng ẩn náu dưới một "mái thuyền" bằng rơm rạ. Và đôi khi người ta có ý muốn so sánh một làng của người Sema Naga trải dài ra trên đỉnh tròn của một khu đồi xanh với một đoàn thuyền, to nhỏ, chiếc nào cũng đang chèo về một hướng. Có thể rằng, những ngôi nhà Đông Sơn cũng như vậy"*[2].

---

[1] Tạp chí Nghiên cứu Nghệ thuật. Số 2 (43). Hà Nội, 1982.

[2] V. Gloubev. Ngôi nhà Đông Sơn. BEFEO. (Tập san Trường Viễn Đông Bác cổ). 1939.

Mãi sau này, sau nhiều cuộc lần tìm về những ngôi đình, những nhận xét độc đáo trên đây, một hôm, bỗng vang lên trong tôi như một tiếng reo, làm dấy lên một nguồn cảm hứng thực sự. Việc này đã xẩy ra tại đình làng Hồi Quan (Tiên Sơn - Bắc Ninh), một làng quê êm đềm của xứ Kinh Bắc xưa.

Như các làng quê khác trong miền châu thổ Bắc Bộ, Hồi Quan có một ngôi đình bề thế đặt trên khu đất ở ngay giữa làng. Cột bia bốn mặt còn tại đình cho biết "*Vào giờ Dậu* (5 đến 7 giờ chiều) *ngày 18 tháng 11 năm Giáp Ngọ* (1714) *các phường thợ dựng đình làm lễ phạt mộc*[1]; *đến giờ Ngọ* (12 giờ trưa) *ngày 19 tháng Chạp cùng năm làm "lễ thượng lương". Sau đó bảy tháng vào tháng 5 năm Ất Mùi* (1715) *đã ra đời một ngôi đình bề thế, nền móng vững bền, thật đẹp, thật xinh, cột rường lộng lẫy*"[2,3].

Từ ngày đó đến tận bây giờ đình Hồi Quan vẫn còn giữ được khá nguyên vẹn những thành phần kiến trúc của ngày khởi tạo bên cạnh một số bộ phận do các thời đại sau thêm vào.

Trên mặt bằng kiến trúc đình Hồi Quan hôm nay có hai khối nhà: Tiền tế và Đại đình[4].

Tiền tế đình Hồi Quan là một tòa nhà hình vuông, bốn mặt đều thông thoáng, không có vách ngăn. Niên đại (ghi trên một thành phần kiến trúc), cùng với phong cách trang trí, cho phép quy nó vào thế kỉ XVIII. Đại đình gồm hai phần ghép vào nhau theo hình thước thợ, tòa ngang phía trước là đại đình (đích thực), tòa dọc phía sau là hậu cung. Ta nhìn thấy đình từ xa, với

---

[1] Lễ phạt mộc là lễ thức đầu tiên của các phường thợ khi bắt đầu xây dựng công trình. Sau khi đã chọn được ngày tốt, người thợ cả cầm chiếc rìu đến chém vào bất kỳ một cây gỗ nào trong số những nguyên liệu xây dựng. Sau lễ này, thợ có thể khởi công ngay hoặc có thể chậm hàng tháng sau mới khởi công.

[2] Lễ đặt thượng lương: Thượng lương còn có tên gọi là xà nóc. Cây xà cao nhất trên đỉnh vì nối các vì nhà lại với nhau. Sau khi lắp đặt xong toàn bộ các vì vào đúng với vị trí của nó người ta mới đặt xà nóc. Ngày đặt xà nóc cũng phải là một ngày tốt. Đôi khi người thợ phải chờ cả hàng tháng để có được ngày tốt đặt thượng lương. Vào ngày này tất cả các vị bô lão và những người có trách nhiệm trong làng đều phải có mặt. Cây xà được buộc dải đỏ. Khi trống hiệu của người già được làng phân công gióng lên tiếng thứ ba thì người thợ cả mới được đặt cây xà xuống nóc vì. Đây là lễ thức quan trọng nhất trong xây dựng cổ truyền.

[3] Văn bia đình Hồi Quan.

[4] Xem thêm. Trịnh Cao Tưởng. *Đình làng - bước đi ban đầu*. Nghiên cứu nghệ thuật. Số 1-1981.

bốn tàu mái cong rộng xòe ra, rồi vút lên ở bốn góc đao cong. Cũng từ xa, có thể nhận ra ngay rằng đình được dựng theo kiểu tàu đao, lá mái, cũng gọi là kiểu chân tàu.

Như hầu hết các đình làng ra đời hồi hai thế kỉ XVI, XVII và nửa đầu thế kỉ XVIII, bộ khung được tạo nên bởi các vì kiểu *chồng rường - kẻ hiên* hay còn gọi *thượng rường - hạ kẻ*. Hầu hết các thành phần kiến trúc trong đình đều được chạm khắc hình rồng, mây, hoa, lá, và một số hoạt cảnh dân gian (đấu vật, trai gái tự tình, gảy đàn...). Đã vượt qua ngưỡng cửa thế kỉ XVIII được 15 năm, phong cách nghệ thuật trang trí đình đã có những cựa mình theo thời đại, nhưng vẫn chưa ra khỏi vòng tay nghệ thuật của thế kỷ trước. Nửa phía Đông của lòng đình vẫn còn giữ được ván sàn của ngày khởi tạo.

Mùa hè 1974, một năm trước khi chúng tôi đến đây, khu vực Nam của tỉnh Hà Bắc bị ngập lụt. Tất nhiên, nước lụt cũng tràn vào Hồi Quan. Điều đập ngay vào mắt tôi lúc bấy giờ là ngấn bùn trên các cột đình lại cao những 2 mét so với mặt chân tảng. Tôi hỏi về mực nước trong làng, người già cho biết cao hơn 1 mét. Vẫn theo lời các cụ, thì khu đất dựng đình là nơi thấp nhất làng.

- Sao dân làng không rời đình đến một nơi cao ráo?

- Không thể rời đình đi bất cứ nơi nào khác. Đất làng chúng tôi là một con thuyền. Đình làng nằm ở khu vực lòng thuyền, nó là cái lầu thuyền, ai lại rời lầu thuyền tới mũi hay lái thuyền?

Sau đó, có lẽ để củng cố niềm tin cho tôi, các cụ đã dẫn tôi tới những khu đất mang tên đồng "Mũi thuyền", đồng "Cột buồm", đồng "Bánh lái".

Lời các cụ làm tôi vừa ngạc nhiên vừa thú vị. Thăm hỏi thêm, tôi hy vọng tìm thấy bóng dáng của một nền văn minh sông nước trong quan niệm của người Hồi Quan qua ngôi đình của họ.

Từ đó đến nay, sau bao chuyến đi về với các đình quê, tôi vẫn chưa gặp lại quan niệm ấy ở một làng nào khác. Nhưng cái lối đặt đình vào nơi thấp nhất của làng, thì tôi còn thấy ở một hai nơi khác cũng trong xứ Kinh Bắc xưa: Phù Lưu (Tiên Sơn), Thổ Hà (Yên Phong). Thực ra, trong trường hợp cả hai làng này, sau nhiều lần lụt lội, người ta đã tôn cao nền đình lên rồi. Riêng đình Thổ Hà thì mãi tới năm 1973, Nhà nước, với mục đích bảo vệ các di sản văn hóa, mới nâng cao nền đình lên 2 mét nữa. Tôn nền đình là

một hiện tượng không phải hiếm hoi. Ngay ở Hà Nội, đình làng Thụy Phương (Chèm) cũng đã có lần được tôn lên tới gần 1 mét.

Nếu như hiện tượng đồng nhất khu đất tụ cư của làng với hình con thuyền chưa được ghi lại ở đâu khác trên đồng bằng Bắc Bộ, ngoài Hồi Quan, thì quan niệm này lại phổ biến hơn trên các hải đảo Thái Bình Dương. Một ví dụ: trên đảo Florèx có làng Nita xưa kia được xây dựng theo hai hình vòng cung, và có lẽ định thể hiện hình một chiếc thuyền, bởi vì có một xóm mang tên là Cột buồm (Mangan) và Cánh buồm (Bodzar). Xóm này không lượn hình vòng cung như những xóm khác, mà lại ở vào khoảng giữa, khác nào vị trí của cột buồm và cánh buồm trong một chiếc thuyền. Theo những di tích còn lại của các làng khác, thì hình như những làng này cũng đã có vị trí như làng Nita.

Giữa làng Nita trên đảo Florèx và làng Hồi Quan ở Hà Bắc có những gì tương đồng về kết cấu đất tụ cư? Chúng tôi không có được trong tay đủ bản đồ để đối chứng. Nhưng, nếu mở rộng vấn đề ra mối tương quan giữa hình ảnh con thuyền và kết cấu kiến trúc đình làng, thì ta có thể xuất trình thêm nhiều bằng chứng.

Trước khi đi vào tài liệu cụ thể, có lẽ cũng nên lưu ý tới một thuật ngữ được dùng để chỉ nhiều bộ phận trong kiến trúc đình: đó là chữ *tàu*. Thuyền là một từ Hán - Việt. Việt hơn là từ tàu. Cho đến nay, dẫu đã có một bước phát triển dài trong ngôn ngữ Việt để phân biệt các phương tiện giao thông trên mặt nước, nhưng nếu ta nói *tàu bè* hoặc *thuyền bè*, thì ai cũng hiểu rằng cả hai từ kép trên đều diễn đạt một ý nghĩa.

Hãy đi vào bộ mái đình. Người ta gọi các phần mái là các *tàu mái*. Thuật ngữ này rất ít được dùng để chỉ các mái của ngôi nhà dân dụng thông thường. Mái các ngôi đình cổ thường được thực hiện theo kiểu *tàu đao - lá mái*, cũng gọi là kiểu *chân tàu* (tàu thực) để dễ phân biệt với kết cấu *tàu hộp* kiểu Trung Hoa.

Trong kết cấu *tàu đao - lá mái*, bao giờ cũng có một tấm gỗ chạy dọc theo rìa mái, vuông góc với *lá mái* (ván lát dưới lớp ngói ở rìa mái), để rồi cùng vươn lên theo độ cong của góc đao. Tấm gỗ ấy được là *lá tàu*. Đoạn giữa *lá tàu* được gọi là *mạn tàu*, hai đầu là *mũi tàu*. Tên gọi đã thế, đặc biệt hình dáng của lá tàu càng gợi hình ảnh của một chiếc thuyền trải dài, chúng tôi muốn nói thuyền đua của những ngày hội, con thuyền thân dài và hẹp,

lòng chỉ đủ cho người chèo ngồi, mũi thuyền được tạo thành hình đầu rồng ngẩng cao, đuôi hình rồng. Còn nếu đứng ở một vị trí đối diện với bất cứ góc đao nào, ta sẽ thấy hai *mũi tàu* ở hai mái chạy về góc đao hệt như hai mạn hợp lại thành một mũi thuyền đang rẽ sóng lướt tới. Hình tượng này, chúng tôi đã đem ra hỏi rất nhiều người mà chúng tôi có dịp gặp bên các mái đình. Chúng tôi chưa hề gặp một người nào không cảm nhận được ngay, mỗi khi chúng tôi nêu lên hình tượng nói trên của đao đình. Nhân đây, xin nhắc lại rằng, đao đình được gọi là *tàu đao*. Còn có thể nêu lên đây một bằng chứng gián tiếp. Gián tiếp vì không gắn với một thuật ngữ nào có liên quan đến thuyền bè, nhưng cũng là một bằng chứng: dưới mắt của hầu hết các cụ già ở làng quê, thì mái đình đồ sộ lợp ngói mũi hài gợi lên hình ảnh mặt nước lăn tăn gợn sóng.

Qua những cuộc thảo luận về tính dân tộc trong việc xây dựng một số công trình quan trọng của Nhà nước ta, nhiều người đã cho rằng *tàu dao* là hình tượng của những *cánh sen*, với vẻ đẹp cao quý mà truyền thống thẩm mĩ dân tộc vốn gán cho hình tượng ấy. Đáng tiếc rằng, những người nêu lên cách nhìn rất lãng mạn này lại chẳng đưa ra một bằng chứng nào cả. Chẳng có gì khác, đấy chỉ là một biểu hiện của phương pháp ngoại suy hiện đại trong khoa học lịch sử. Thực ra, từ tên gọi cho đến những bằng chứng sẽ được trình bày tiếp sau, không một sự kiện nào cho phép khẳng định rằng *tàu đao* là một cánh sen.

Sau bộ mái đến bộ khung: ở đây từ *tàu* được thay thế bằng từ *thuyền*.

Vì kèo *kẻ chuyền* là kiểu vì kèo mang những đặc điểm dân tộc nhất, cả về kỹ thuật lẫn mặt dáng hình. Ngôi đình hay ngôi nhà được tạo dựng bằng kiểu vì nay mang tên: nhà *lòng thuyền*. Tên gọi chứa chất một hình ảnh khá sinh động: những đôi kẻ ngăn chia lòng đình hay lòng nhà thành nhiều gian nhắc nhở đến các xương thuyền hình cung trong lòng thuyền. Điều khá lý thú là, theo lời những ai từng sống trên dòng sông Cầu xưa, có một loại thuyền 8 xương, 7 khoang. Hệt thế, không gian đình làng được 8 bộ vì kèo phân thành 7 gian.

Nếu như hệ thống các vì *kẻ chuyền* là một lòng thuyền, thì bộ mái đình phải được xem như là một con thuyền úp ngược. Vẫn theo G. Vroklage, trên đảo Manggarai, đền thờ vật tổ mang tên Brulempang, và người bản địa cũng cho rằng mái đền ấy là con thuyền úp ngược. Quan niệm này khá phổ biến

trên khu vực Nam Thái Bình Dương. Còn trên đất nước ta, nó không phải không còn để lại đôi chút vết tích.

Trên một bình diện khác, chúng tôi cũng đã từng gặp nó. Trước Cách mạng tháng 8, cứ vào dịp tháng 2 âm lịch, nhân dân xã Cửu Cao (Văn Giang) nô nức mở hội đua thuyền trên sông Kim Ngưu (con sông, như tên gọi nêu rõ, gắn với sự tích con trâu vàng phổ biến trên hầu khắp đồng bằng Bắc Bộ). Khác hẳn với người ở các địa phương khác, người Cửu Cao đua thuyền úp: mỗi người dự thi vác trên vai một con thuyền nan; sau hồi trống lệnh, các đấu thủ vừa bơi vừa dùng sức kéo theo chiếc thuyền úp sấp trên vai mà về đích. Tôi không hề muốn nói rằng, cách đua thuyền ở Cửu Cao và mái đình làng là hai biểu hiện đồng nghĩa. Tôi chỉ nghĩ rằng, chiếc thuyền úp ngược là hình tượng thẩm mĩ mà không chỉ các nhà kiến trúc mới lựa chọn: ở Cửu Cao, nó xuất hiện trên một bình diện khác với bình diện kiến trúc.

Trong số những đình làng ra đời từ nửa đầu thế kỉ XVIII trở về trước, chúng tôi chưa gặp một ngôi nào không có sàn ván. Kết cấu sàn của đình làng khá lạ. Nó được phân thành 3 cấp theo chiều cao. Gian chính giữa không có sàn ván: sàn của gian này chính là mặt nền lát gạch của đình. Bốn gian bên có sàn ván, và mặt ván cao hơn mặt nền gạch khoảng từ 0,40m đến 0,50m. Sàn ván của hai gian hồi còn được nâng lên một cấp nữa: nó cao hơn sàn ván của bốn gian vừa nêu khoảng 0,20m.

Trên những bước đường điền dã, chúng tôi chưa gặp được cụ nào giải thích nổi lí do của kết cấu 3 cấp ấy. Theo chúng tôi, có thể xuất phát từ chính tên gọi để mong tìm ra một lời giải đáp.

Phần lòng đình không có sàn ván được gọi là *lòng thuyền*. Nếu so sánh hệ thống sàn đình với sạp thuyền, ta sẽ thấy nó hoàn toàn đồng dạng với cách lát ván của loại thuyền ba khoang rất phổ biến ở vùng đồng bằng Bắc Bộ: thân thuyền gồm nhiều tấm ván ghép lại, và yếu tố liên kết là các xương gỗ, chỗ tiếp giáp giữa các tấm ván ghép được miết lại bằng sơn đen có trộn mạt cưa. Sạp ván của loại thuyền này cũng chia thành 2 cấp: ở mũi và đuôi thuyền có ván ghép hai mạn lại; dưới cấp này là sạp ván, và đây là chỗ đứng của người cầm chèo. Người ta để trống khoang giữa: trên đò ngang, đây là nơi để hàng, chở khách. Đối với những người sống trên sông nước, khoảng trống này là trung tâm sinh hoạt của gia đình. Nó cũng được gọi là *lòng thuyền*.

Tuyệt! Người xưa khi xây đình làng đã thể hiện được trọn vẹn cái biểu tượng họ muốn phô diễn, bằng một bố cục vô cùng hợp lý. Là phương tiện di chuyển trên sông nước, con thuyền đã đi vào ngôi đình - phương tiện cư trú. Đi từ giao thông vào kiến trúc, từ thế giới kỹ thuật vào thế giới biểu tượng, mà vẫn giữ nguyên được tính chất gợi cảm của hình ảnh ban đầu, đồng thời không vì ý nghĩa tượng trưng mà gây phiền phức cho các chức năng kĩ thuật.

Nếu coi bộ mái đình là con thuyền úp ngược thì cái sàn đình, một phần của hình ảnh con thuyền, lại gợi ra hình ảnh một con thuyền thứ hai, đối lập với con thuyền thứ nhất. Và thế là vũ trụ quan lưỡng hợp, vốn còn được gìn giữ trong nhiều biểu hiện của nền văn hóa Đông Nam Á - lại hiện lên, tuyệt vời, trong ngôi đình Việt Nam.

Cũng trong phạm trù lưỡng hợp, ngôi đình còn một lần nữa tự biểu hiện: trong không gian nội thất của nó. Ở đình làng, chúng tôi thấy tồn tại hai không gian kiến trúc đối lập nhau: đại đình và hậu cung. Đại đình là ngôi nhà làng, là nơi hội họp, mỗi khi làng có việc, toàn bộ các "bức tường" của đại đình (chúng tôi muốn nói các cửa bức bàn) được mở ra. Cho nên đại đình là không gian mở. Còn tòa hậu cung thì không chỉ kín về hình thức, chỉ có một cửa, mà còn kín cả về nội dung, vì không phải bất cứ thành viên nào trong cộng đồng cũng được vào đây. Hậu cung là không gian hữu hạn. Một điều khá lý thú: bộ vì dẫn vào hậu cung bao giờ cũng là vì *kẻ chuyền*, chứ không bao giờ là vì chồng rường, và hai chiếc kẻ của bộ vì, trong vị trí nói đây, lại tạo ra một hình vòm... như tiếng vang xa của một cửa hang.

Như vậy, phải chăng kiến trúc đình làng còn nhắc nhở đến sự hòa hợp giữa miền cao và miền thấp, vì qua tạo dáng, không gian kiến trúc lại mô phỏng hai hình thức cư trú cội nguồn: thuyền và hang?

Quanh hình tượng kiến trúc đình làng, ta thấy, bên cạnh những "thông báo" dễ "đọc" - dễ đọc, vì được diễn đạt thành hệ thống quanh một nghĩa trung tâm, kiến trúc đình làng còn "phát ra" những thông báo gián tiếp, tản mạn hơn mà chúng tôi thử gạn nhặt lại sau đây.

Trong quá trình dựng mái, khi đặt rui, người thợ phải tuân thủ một quy tắc đã được tổng kết thành một câu châm ngôn cô đúc: "*gốc biển, ngọn nguồn*". Theo quy tắc này, người thợ phải đặt phần gốc của cây gỗ xuống dưới, tức phía rìa mái, còn ngọn lên trên, phía bờ nóc. Quy tắc này có thể

được nói lên một cách trực tiếp và giản đơn: "gốc dưới, ngọn trên". Thế nhưng, không hiểu sao nó lại được diễn đạt theo lối ẩn dụ, khiến cho người mới nghe khó lòng hiểu nổi. Chỉ có thể tạm hiểu câu châm ngôn trên như một "điển cố" dân gian hướng về cội nguồn và nội dung của văn hóa Việt cổ; sự hòa hợp giữa miền cao (nguồn) và miền thấp (biển), mà mạch nối hẳn là con sông và thuyền bè đi lại trên sông.

Mở rộng vấn đề chút ít từ bộ khung đình ra các công cụ của người thợ dựng đình ta thấy hộp mực dùng để đánh dấu sẵn những đường xẻ trên mặt gỗ gọi là *tàu mực*..

Cuối cùng, không thể không nhắc lại những hoạt cảnh về cuộc sống trên sông nước, mà người nghệ sĩ dân gian tham gia công việc dựng đình đã khắc tạc, có khi đến độ thừa thãi, trên các thành phần kiến trúc (cảnh hợp sức chèo thuyền, chèo thuyền bắt cò, dựng cột buồm...) ở các đình Phù Lưu (Bắc Ninh), Cao Thượng (Bắc Giang), Cam Đà (Hà Tây), Hoành Sơn (Nghệ An)...

Những tư liệu điền dã trên đây nêu bật hình tượng con thuyền trong kiến trúc đình làng. Nhưng chúng tôi hoàn toàn không muốn nói rằng, đó là hình tượng duy nhất. Đó chỉ là "thông báo" chính, "thông báo" chủ đạo. Ngoài con thuyền ra, còn những hình tượng khác, đã mờ nhạt nhiều qua khúc xạ, nhưng vẫn còn có khả năng được đọc ra. Một ví dụ là con trâu, một hình tượng có liên quan đến tín ngưỡng nông nghiệp. Chúng tôi không muốn nói đến những ngôi đình ra đời muộn, từ thế kỉ XIX trở lại đây, mà trên *bờ nóc* nổi lên môtip "lưỡng long chầu nguyệt", hay môtip hai con cá ngậm bờ nóc ở hai đầu cùng. Tại các đình xây dựng trong ba thế kỉ trước (XVI, XVII, XVIII), hai đầu tận cùng của bờ nóc là hai dải vữa cong như hai cặp sừng trâu. Đã nhạt đi qua khúc xạ, nó không được tả thực, như những cặp sừng ở đầu hồi nhà một số dân cư trên hải đảo Thái Bình Dương. Ở đây, sừng trâu đã được cách điệu hóa đến mức cao. Nhưng cũng trong bộ khung đình, ta lại gặp thuật ngữ *nghé kẻ*: "nghé" có nghĩa là con trâu con.

Đến đây, một câu hỏi được đặt ra: qua những điều chúng tôi đã trình bày, phải chăng có thể quy chủ nhân của những ngôi đình vào loại dân cư có nguồn gốc biển? Chúng tôi không nghĩ vậy, bài viết này không hàm ý ấy. Vì chủ nhân của ngôi đình là những người trồng lúa nước đích thực. Họ là chủ nhân của một nền văn minh nông nghiệp. Như vậy, phải chăng có điều bất

thường, khi mà toàn bộ bài viết này chỉ nhằm nêu bật hình tượng con thuyền ẩn trong kiến trúc đình làng, kiến trúc trung tâm của người Việt? Để tìm cho điều "bất thường" ấy một lời giải đáp lọt được tai, cần có nhiều người gom công, góp sức. Ở đây, chúng tôi chỉ muốn nêu lên những giả thuyết, hay đúng hơn là những suy nghĩ dấy lên từ tư liệu điền dã.

Như chúng ta đều biết, từ các thiên niên kỉ thứ III và thứ II trước Công nguyên, với sự ra đời của kĩ thuật luyện kim, đồng, rồi đến thiên niên kỉ I trước Công nguyên, là sắt đã tạo cho người Việt một sức mạnh to lớn để dần chiếm lĩnh rồi làm bá chủ các bình nguyên ngập nước dọc các dòng sông giăng chằng chịt khắp miền châu thổ Bắc Bộ. Trong hoàn cảnh cụ thể đó, chắc chắn con thuyền đã đóng vai trò quan trọng vào công cuộc chinh phục đồng bằng ngập lụt, hoang sơ buổi ấy.

Bên cạnh đó, còn có thể tính thêm một số yếu tố khác đã khiến cho hình tượng của con thuyền càng tăng thêm "nồng độ": sự gia nhập của các yếu tố biển vào văn hóa Việt.

Bản đồ khảo cổ học thời sơ sử đã dựng lên được vị trí và phạm vi phân bố của các loại hình văn hóa khác nhau có mặt trên đồng bằng Bắc Bộ trong ba thiên niên kỉ trước Công nguyên. Đến nay, khảo cổ học cũng đã nắm được những tài liệu xác thực về sự "có mặt của biển" ở ngay giữa ruộng đồng lúa nước, vào một thời đã khá xa xôi: thuộc giai đoạn đầu của thời đại đồng thau, trên đồng bằng và vùng trung du Bắc Bộ, có hàng loạt các di tích thuộc loại hình *Gò Con Lợn* (Phú Thọ) và *Mả Đống* (Hà Tây). Chủ nhân của nhóm di tích này là những người sử dụng loại rìu bôn có vai và đồ gốm xốp mang những đặc trưng của loại hình văn hóa biển. Những tộc người này đã tụ cư trong thế cài răng lược với những cư dân thuộc nhóm di tích Phùng Nguyên - Gò Bông, chủ nhân của nền văn hóa trồng lúa nước. Thế rồi, từ các ngả đường mang tính địa phương, người người đã tụ hội nhau lại, đem các hương sắc khác nhau của mọi miền góp thành một nền văn hóa Đông Sơn rực rỡ mà ngày nay, ta đã có thể "đọc" lên được nội dung cơ bản, dù còn phải dè dặt đôi chút: đó là một nền văn hóa nông nghiệp - sông biển.

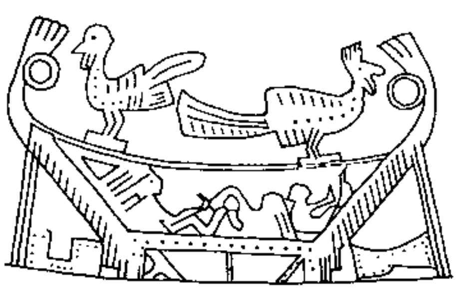
Bản chất này đã được các cư dân Đông Sơn thể hiện một cách tuyệt vời trên những đồ đồng lớn tiêu biểu của họ: trống đồng và thạp đồng. Ở đấy, bản sắc văn hóa của họ hiện lên, cô đúc qua hình mặt trời ở trung tâm, qua

những đoàn thuyền bơi quanh thân trống, thân thạp, mang theo những đoàn người đang thực hiện những nghi lễ bí hiểm chưa dễ giải mã.

Như vậy, bằng vào những tài liệu chưa phải đã quá xa xưa, những tài liệu thời Đông Sơn, con thuyền đã trở thành một trong những hình tượng nghệ thuật trung tâm. Bắt nguồn từ cuộc sống lao động, sản xuất và chiến đấu, con thuyền đã đi vào nghệ thuật với một vị trí xứng đáng như chính cuộc sống thực của nó trên sông, trên biển.

Tiếp nối truyền thống tự ngàn xưa của tổ tiên, những người thợ dựng đình đã đưa hình tượng thẩm mĩ độc đáo - con thuyền vào công trình của mình. Trên những độ đường dõi tìm bóng dáng của con thuyền trong kiến trúc đình làng, chúng tôi đã thử kiểm tra trên các bình diện khác. Kết quả bất ngờ: trên mọi lĩnh vực của cuộc sống văn hóa, từ ca khúc, vũ đạo, hội hè, thần thoại... trong cả thế giới tâm linh huyền ảo, thơ mộng và quyến rũ.

Những gì chúng tôi đã thấy được hai bên đường, ngoài lối nhỏ tôi đi, tất nhiên, không nằm trong phạm vi của bài viết này.



ĐÌNH PHÙ LÃO - BẮC GIANG[1]
MỘT PHÁT HIỆN CÓ GIÁ TRỊ

Trong cuộc triển lãm "Mỹ thuật cổ Hà Bắc" mở vào cuối năm 1972, ở gian điêu khắc gỗ thời Lê, lần đầu tiên những tác phẩm điêu khắc trang trí đình Phù Lão (xã Đào Mỹ, huyện Lạng Giang) được giới thiệu[2]. Người xem đã bị thu hút ngay bởi những chủ đề táo bạo và nghệ thuật thục luyện của các nghệ sĩ trang trí kiến trúc đình Phù Lão.

I. NGHỆ THUẬT KIẾN TRÚC VÀ ĐIÊU KHẮC ĐÌNH PHÙ LÃO

Đình Phù Lão dựng trên một khu đất cao ở ngay cửa làng, đây là vị trí chính giữa của ngôi làng này. Khách muốn vào làng không thể không qua ngôi đình. Người Phù Lão như muốn giới thiệu với mọi người "bộ mặt" của làng.

Ngôi đình có bố cục kiến trúc hơi lạ. Nó quay mặt về phía hướng Đông - hướng làng và quay lưng về phía ngoài con đường liên huyện. Đằng sau ngôi đình còn có một ngôi chùa nho nhỏ. Về lịch sử xây cất công trình này, người Phù Lão đang độ hoa niên cũng biết. Vì, xưa ở đây chỉ có một ngôi đình với tòa đại đình. Ngôi đình này là của chung ba thôn Phù Lão, Tráng Quán và Trừng Hà, thuộc xã Đào Quán[3]. Ba thôn này còn có chung một ngôi chùa. Sau vì tệ tranh giành phe giáp thời phong kiến, người Phù Lão cảm thấy mình có phần bị "chèn ép", bèn đứng lên lập một ngôi chùa ở ngay sau đình làng. Nhân dịp đó, người ta xây thêm tòa hậu cung cho ngôi đình. Như vậy, chùa và hậu cung mới được làm cách đây chừng hơn 40 năm.

Khác biệt hẳn với phong cách kiến trúc của tòa hậu cung, nhà đại đình của đình Phù Lão là một kiến trúc hoành tráng nhưng duyên dáng, mềm mại.

Trước cửa đình có một ao rộng hình nửa bầu dục, với đường thẳng rìa ao song song với chiều ngang tòa đại đình. Ao đình chẳng những là một yếu tố

---

[1] Thanh Hương - Phương Anh. Hà Bắc ngàn năm văn hiến. Tập II. Ty Văn hóa Hà Bắc, 1976.

[2] Phát hiện và giới thiệu đình Phù Lão do tổ Sưu tầm nghệ thuật phòng Bảo tồn - Bảo tàng Ty văn hóa Hà Bắc gồm các đồng chí: Vũ Lục - Nguyễn Địch Chí - Lê Liên.

[3] Xã Đào Quán cũ có hai thôn là Phù Lão và Trừng Hà, nay sát nhập với xã Mĩ Phúc, thành xã Đào Mĩ.

quan trọng của môi trường kiến trúc, nó còn bao hàm nhiều ý niệm của tư duy người Việt. Ngoài ý niệm về Đất Trời mà ta đã biết, ao đình còn thể hiện hình bán diện của con thuyền, và nếu như xếp nó trên một mặt phẳng đứng, ở bố cục đó, ngôi đình trở nên một chiếc lầu trên con thuyền biểu tượng này[1]. Liền với ao đình là một khoảng sân rộng bằng phẳng[2]. Bốn góc sân xưa có trồng bốn cây gạo lớn, nay chỉ còn lại một cây.

Cách tòa đại đình về phía trước 5 mét, người ta có xây thêm một căn nhà nhỏ nhỏ ba gian dùng làm tiền tế. Gian nhà này có tuổi bằng tuổi ngôi chùa. Từ tiền tế, vượt qua một khoảng sân hẹp, chúng ta gặp góc bên phải khoảng sân một tấm bia bốn mặt. Trán và diềm bia đều chạm rồng mây - sản phẩm nghệ thuật của các thợ chạm đá cách đây 281 năm. Người soạn văn bia này là tiến sĩ họ Hoàng, đỗ đồng tiến sĩ khoa Canh Tuất, làm chức Tả thị lang, hiệu là Đông Phủ. Nội dung văn bia nói về bà Đào Thị Hiền, quê quán ở làng này, lấy chồng làm quan Quận công, cha là họ Đào làm quan Thị vệ sự Trang xuyên hầu, phong tặng là Trang quận công, thụy hiệu là Phúc độ phủ quán. Bà ta đã bỏ một món tiền lớn góp cùng dân làng làm đình Phù Lão để dân bầu hậu cho cha mẹ nhằm tỏ rõ lòng chí hiếu của mình.

Đình Phù Lão được làm theo kiểu thức thông lệ của các ngôi đình thời Hậu Lê, theo kiểu bốn mái cao rộng, toàn bộ mái đều lợp bằng ngói mũi hài rộng bản. Riêng bờ nóc đình Phù Lão, ở hai đầu không trang trí bằng các guột mây hay đầu rồng cuộn nước, mà bằng hai dải cong đắp bằng vữa như một vành trăng lưỡi liềm. Để hỗ trợ cho đường cong, phía lưng của vành cong người ta làm thêm nhiều nấc đắp nhô ra làm cho nửa phía dưới dày hẳn lên.

Cũng giống với các ngôi đình cùng tuổi, kết cấu bộ khung đình Phù Lão gồm 8 vì kèo, chia lòng đình thành 7 gian. Trong mỗi vì kèo có 6 hàng chân cột. Vì kèo đình Phù Lão làm theo lối *thượng rường - hạ kẻ*, kết hợp *kẻ moi* ở bốn góc, tạo nên một bộ khung vững chãi. Nhìn vật liệu kiến trúc của các vì kèo, người ta thấy nó đã được trùng tu nhiều lần. Điều này có thể dễ dàng biết được vì các thành phần được sửa chữa sau ngày khởi tạo đều không thấy có chạm khắc.

---

[1] Trịnh Cao Tưởng - Kiến trúc đình làng và hình tượng mô phỏng của nó. Báo cáo tại Viện Khảo cổ học, tháng 5/1975.

[2]. Nay hợp tác xã đã xây hai lò sấy thuốc lá ở trên sân đình.

Trong hai vì giữa có phần nóc được thay các vì kèo bằng lối chồng mê liền mảng, ghép kín. Một vài con rường khác ở các vì bên cũng được thay kiểu như thế. Dấu vết lần trùng tu vào thời Nguyễn rõ rệt nhất là các tấm ván gió nong giữa xà thượng với xà trung ở chính gian giữa. Trên tấm ván lim này, người ta đã khắc 4 chữ "Thánh cung vạn tuế" ở giữa và hai bên chạm hai chiếc lọ cắm hoa cứng đơ với những bông hoa không có khí sắc.

Các kiến trúc sư dựng đình Phù Lão không những chú ý thể hiện đầy đủ các chi tiết kiến trúc như: đầu dư, đầu kẻ, nghé kẻ... còn làm thêm cho bốn cột giữa bốn bức cốn tai cột chạy dài gần bằng cả một gian đình. Bốn chiếc cốn này, về tác dụng kĩ thuật chúng đóng vai trò hỗ trợ dầm - nhưng không nhiều, chủ yếu để tạo thêm ra bốn mảng trang trí lớn.

Trong số những đình làng hiện còn trên miền Bắc, ít thấy xuất hiện loại cốn này. Riêng ở Bắc Ninh, chúng tôi chỉ thấy một trường hợp tương tự là đình Phù Lưu. Xét về mặt trang trí, càng thấy rõ hơn là, cả đình Phù Lão và Phù Lưu có cốn tai cột đều được chạm khắc trang trí rất phong phú. Một hiện tượng khác, khá hiếm hoi đối với các ngôi đình cùng thời là trên một chiếc nghé kẻ chạm một đôi nữ ngồi gãi chân cho nhau, dưới chân họ là một hệ thống đấu ba chạc. Kiểu thức chồng đấu ba chạc này không thấy được dùng trong kĩ thuật lắp ghép của bộ khung đình được xây cất vào đầu thế kỷ XVII.

Bằng các tài liệu hiện còn ta thấy các ván giong xuất hiện lần đầu tiên ở chùa Bối Khê, chùa Thầy... (Thế kỉ XIII - XIV). Môtip trang trí này còn thấy được thể hiện lác đác ở một số đình chùa trong các giai đoạn sau - như trường hợp ngôi đình mà chúng ta đang bàn ở đây.

Sự có mặt của *củng* tham gia vào trong kết cấu bộ khung trong kiến trúc Việt Nam rất hiếm hoi. Có thể kể ra một vài trường hợp như: tam quan chùa Kim Liên (Hà Nội - thế kỉ XVI), lan can gác chuông chùa Keo (Thái Bình, thế kỉ XVII). Truyền thống kĩ thuật đấu đơn vẫn là truyền thống cơ bản. Việc dùng củng, đấu chạc ba trang trí ở đình Phù Lão cùng với chiếc cốn tai cột phải chăng các kiến trúc sư thời Lê đã tiếp thu một số yếu tố kỹ thuật của nước láng giềng vào công trình của mình?

Xưa, bốn mặt đình Phù Lão đều có lát ván liệt bản và có cửa bức bàn vây kín. Phía dưới, suốt 23 mét chiều ngang và 12 mét chiều dọc của nền đình có ván sàn. Nay cửa đã bị tháo dỡ, ván sàn cũng bị bóc gần hết, chỉ còn ở đầu hồi phía bên trái đình và trong gian xép là còn các đố lát ván và sàn gỗ. Hiện

tượng tháo dỡ này đã tràn lan với các bức chạm. Nhiều phiến đoạn đã không còn nguyên vẹn nữa. Công việc gìn giữ và tu sửa đình Phù Lão đang là đòi hỏi cấp thiết.

Điều cuối cùng không khỏi làm một số người nghiên cứu băn khoăn là niên đại dựng đình Phù Lão. Dựa vào tấm bia ghi công đức dựng năm Chính hòa thứ 15 và phong cách nghệ thuật chạm khắc, trang trí trong đình, có người cho rằng ngôi đình này được xây dựng vào quãng từ 1680 - 1694. Đấy cũng có thể là niên đại tuyệt đối của ngôi đình.

Trên chiếc câu đầu ở vì kèo giữa phía bên phải đình, có ghi rõ dòng chữ: "Tuế thứ Mậu Thìn niên thập nhất nguyệt nhị thập tứ nhật ngọ thời", có nghĩa là: đình được dựng vào ngày 24 tháng 11 năm Mậu Thìn. Theo nội dung của văn bia, đình được dựng trước rồi sau mới khắc bia. Vậy năm Mậu Thìn chỉ có thể là năm 1688. Sau 6 năm, vào năm 1695 mới dựng bia. Tất nhiên năm 1688 cũng không có nghĩa là năm đình Phù Lão đã xây dựng xong. Trong kiến trúc Việt Nam, thì từ ngày dựng câu đầu (vì giữa) tới lúc hoàn thành không phải là một thời gian ngắn. Có thể hai, ba năm sau người thợ mới làm xong toàn bộ. Vì vậy, khoảng cách 6 năm sau mới khắc bia cũng phải tính từ ngày dựng câu đầu.

Đình Phù Lão không phải là một ngôi đình nổi trội về phương diện kiến trúc so với các ngôi đình khác ở hai tỉnh Bắc Giang và Bắc Ninh. Nhưng về mặt trang trí kiến trúc thì không có bất cứ một ngôi đình nào hiện biết ở hai tỉnh Bắc Ninh, Bắc Giang nói riêng, cũng như trên miền Bắc nói chung, có chạm khắc trang trí hơn đình Phù Lão.

Các nghệ sĩ điêu khắc trang trí ngôi đình này dường như không để trống một phiến gỗ nào, trừ cột và rui, hoành. Hàng ngoài là 24 chiếc kẻ được chạm trổ từ trong ra tới mỏm đều dầy đặc các hình ảnh. Bên trong, điêu khắc cũng phủ kín các cốn, ván giong, nghé kẻ, đấu, trụ, đầu dư... với nhiều đề tài phản ánh nhiều mặt sinh hoạt đời sống làng xã.

Chúng tôi xin giới thiệu một số mảng trang trí chính trong đình.

Hệ thống kẻ: tất cả 21 chiếc đều được trang trí và đều lấy rồng làm đề tài chính. Nhưng riêng những đầu kẻ ở gian giữa phía trước được chạm tỷ mỉ, công phu và mô tả nhiều cảnh sinh hoạt dân gian hơn cả. Tuy nhiên có nhiều cảnh cho đến nay chúng ta vẫn chưa hiểu nổi nó mang nội dung gì và ý nghĩa của nó ra sao.

Chiếc kẻ gian giữa phía bên phải được chạm khắc cả hai mặt. Nghệ sĩ đã dùng cả ván giong và thân kẻ làm thành một mảng trang trí liền với nền là một con rồng lớn, mập mạp, thân trơn, cuộn mình bò từ trong cột ra đầu kẻ. Những hình ảnh khác được chạm thành một lớp trên thân nó. Một mặt chạm khá nhiều hình ảnh với những hành động của nhiều người, nhưng dường như toàn bộ các hoạt động của những con người này không cùng một nội dung.

Trên phần kẻ hiên giáp với thân cột con, chúng ta gặp một người mặc áo dài, vạt áo bay tỏa về phía sau, nếp áo lượn theo mềm mại; ngang lưng một dải thắt lưng rủ xuống. Người này vác một cây đàn đáy trên vai, tay trái cầm chiếc cần đàn dài, tay phải vung mạnh về phía trước. Phía dưới người cầm dàn có một người đàn ông đội mũ vải ba múi, vành mũ cao. Người này tay trái gập lại giơ lên ngang đầu, tay phải đặt chéo trước ngực. Đằng sau có một người thứ ba mặc áo dài nẹp to để cho một con rồng luồn qua háng. Bên cạnh nhóm người này lại thấy một người phụ nữ mặc áo dài, mặt quay về phía chính điện. Chân phải người đàn bà gập lại, chân trái chống lên, tay phải đưa ra phía trước như xua đuổi một nhân vật nào đó ở phía trước đã bị gãy mất, tay trái giữ chặt lấy đứa bé đang chực choài ra. Nét mặt người phụ nữ hết sức lạnh lùng. Nhóm người này đang sống trong một cảnh huống như thế nào? Nghệ sĩ muốn nói gì ở trong cảnh này, đang thực là một điều khó hiểu.

Ngược lại hẳn với không khí lạ lùng ở bên trong, phần đầu kẻ chạm một khung cảnh rộn ràng hơn. Mảnh chạm này chia làm hai phần. Một cảnh chạm trên ván giong, một cảnh chạm ở kẻ. Cảnh chạm trên ván giong gồm 5 người. Ngoài cùng chạm một chàng trai mình trần với cái bụng rất to, lỗ rốn lớn, dưới chỉ đóng một chiếc khố, đang ngồi dạng chân, một bàn chân đạp lên đầu con khỉ, tay trái giơ lên. Trước mặt anh ta là một con rồng đang há mồm dữ tợn. Từ gáy rồng trở về sau, nghệ sĩ chạm cảnh 4 người đang múa hát. Người thứ nhất là một chàng trai đầu đội mũ ba múi, trên mình mặc áo dài, nhưng dưới lại mặc một chiếc quần rất ngắn. Anh ta đang đứng tư thế né chân chèo, nhưng một phần chân đã bị gãy mất. Tay phải anh chàng cầm một chiếc quạt, tay trái giơ cao, trong tay nắm một vật tròn. Đối diện là một cô gái (?), tóc búi trên đỉnh, đang đứng tư thế nghiêng mình khá duyên dáng. Cô gái mặc áo thụng dài có bao thắt ngang lưng. Tay phải ôm lấy ngực, tay trái cầm quạt giơ lên như sắp mở để làm duyên. Bên trong hai người này là

một cặp khác cũng trong không khí vũ hội như vậy. Cô gái mặc áo dài, tà áo mở ra để lộ chiếc quần may bằng chất liệu mềm mại, cô đang đứng chụm chân, hơi nghiêng mình, tay trái vắt qua ngực giơ lên qua vai một chiếc quạt lớn đang đóng, tay phải không rõ đang làm gì vì đã bị gãy mất. Người múa với cô gái là một chàng trai mình trần đóng khố, đứng trên một chân, còn một chân vung nhẹ. Hai tay xòe ra về hai phía, tay trái uốn, bàn tay cong vươn quá đỉnh đầu, tay phải chúc xuống uốn cong bàn tay mềm hất ngược lên. Tất cả bốn người đều biểu lộ gương mặt lạc quan, say sưa lạ thường. Cùng hòa với niềm vui ấy, nghệ sĩ đã thêm vào giữa hai cặp trai gái múa hát ấy một con thú đang lộn đầu xuống, hai chân trước chống xuống đất, giơ hai chân sau lên trời, nét mặt ngộ nghĩnh, vui nhộn.

Ở gần đầu kẻ phía dưới ta thấy quyện bốn chàng trai trong bức chạm này là hai con rồng lớn đang ở trong tư thế bay ra ngoài cây gỗ. Sát gần cột hiên có một con rồng đang nhô đầu ra, trên lưng nó có một chàng trai đang ngồi cưỡi. Tư thế ngồi của anh ta rất chểnh mảng, một tay nắm cổ rồng, hai chân quay về hẳn một bên, và chỉ ghé một tí mông lên thân rồng. Anh ta đang quay đầu về phía cột. Con rồng thứ hai được chạm ở sát mỏm đầu kẻ. Chàng trai cưỡi lên nó được chạm theo lối hình bán diện. Hai chân quặp vào thân rồng, tay nắm bờm như đang thúc nó bay đi.

Ở khoảng giữa hai đầu rồng, trung tâm chiếc kẻ chạm cảnh hai người đang đấu đao múa khiên. Rõ ràng đây là cảnh một trận đấu đang ở giai đoạn quyết liệt. Đấu thủ thứ nhất là một chàng trai mình trần quần cộc, tay trái giơ cao chiếc khiên nhỏ che kín phía trên một tay cầm dao ngắn đang xông lên quyết đấu. Ngược với khí thế hừng hực của chàng trai, đấu thủ của anh, một người già râu mọc dài quanh cằm và buông rủ xuống ngực, đang giơ khiên ra đón lấy nhát chém một cách bình thản, rồi như chuẩn bị đưa một đường đao chém dưới hạ đối thủ một cách nhẹ nhàng. Ở tác phẩm này, tài năng của người nghệ sĩ thể hiện rất rõ. Bằng những đường nét rất đơn giản, khúc chiết, phong cách của hai đối thủ, một già, một trẻ, được thể hiện một cách rất tài tình.

Trên chiếc kẻ đối diện cũng được chạm dày đặc suốt từ nghé kẻ ra tới đầu kẻ.

Trong một diện tích nhỏ bé của nghé kẻ, nghệ sĩ đặt rất gọn một cảnh đấu vật, cũng ở vào lúc cao điểm của trận đấu. Cả hai đấu thủ đều mình

trần, đóng khó, để lộ ra những bắp thịt nở nang, đầy đặn. Nghệ sĩ diễn tả ở thời điểm thế thắng đang nghiêng về phía một chàng trai. Anh chàng này chân trái đang choãi ra, đầu gối đang quì xuống, tay phải nắm chặt cánh tay trái của đối phương giơ cao, còn tay trái đang luồn vào bắt lấy chân, chân phải luồn vào giữa dồn sát đối phương, để đánh một đòn quyết định. Đối thủ của anh ta đang ở trong thế bí, đầu nghiêng về một phía, tay phải đang tì lên đầu gối để chống lại một cách yếu ớt trước sự tấn công của đối phương. Mặc dù thời điểm của trận đấu đang ở vào phút gay cấn như vậy, nhưng trên gương mặt của hai đối thủ lại rất hiền hậu, thỏa mãn, không hề có biểu hiện của sự ăn thua.

Vượt qua chiếc cột con, nghệ sĩ lại không chạm ở phần kẻ hiên những khung cảnh sinh hoạt, mà chỉ để lại hai đầu hai cụm mây. Cũng như chiếc kẻ bên cạnh, nghệ sĩ chạm liền cả ván giong và kẻ thành một tác phẩm lớn. Nền của bức chạm cũng vẫn là thân của một con rồng cuộn lao ra phía mỏm kẻ. Phần ván giong chạm liền mảng với kẻ có một cảnh 5 người. Trên râu của một con rồng có một cô gái ngồi nghiêng, hơi quay người ra phía chính diện. Trên cơ thể của cô không hề có xiêm y, chỉ có một làn tóc dài vắt từ đằng sau lên phía trước. Cả hai bàn tay đều đã bị gãy, nhưng nhìn động tác có thể đoán được rằng cô ta đang tết lại mớ tóc dài của mình. Ngay phía sau cô gái là một khung cảnh múa hát. Trên dải mây vờn dưới chân cô gái, một cặp nam nữ đang nhảy múa. Chàng trai mình trần quần cộc đang giang hai tay bên cạnh người bạn gái của anh ta tóc đang búi trên đầu, mình mặc áo dài, đầu hơi ngả về phía sau, chân đang đứng nhún nhảy, tay phải của cô giơ ra cầm chiếc quạt mở xòe, tay trái chống ngang sườn, trên cổ tay đều có đeo những vòng lớn. Bên trên của nhóm người đang múa hát này, hơi dịch về phía trong một chút ở vào vị trí cánh gà của sân khấu có hai diễn viên đang nhảy múa, nghệ sĩ đã chạm cảnh một đôi nam nữ đang tỏ tình với nhau. Người con gái đang vén váy lên, kéo sát chàng trai về phía mình, và chàng trai thì hăm hở xông đến. Từ phía sau, nghệ sĩ đã chạm một con rồng nhô ra, ngộ nghĩnh, hóm hỉnh. Tận cùng của mảng chạm này được kết thúc bằng một chú khỉ ngồi cười ở mỏm kẻ sát với lá tàu.

Vào lòng đình, ta để ý đến bức cốn ở vì bên phải, được chạm nhiều tầng lớp thứ tự từ trên xuống dưới như sau: con rường đầu tiên chạm một con nghê miệng há, chân đang gãi tai, cười rất ngộ nghĩnh. Trên con rường thứ hai chạm một con rồng quay về phía chính diện. Liền với nó, chiếc dép

hoành được hóa thân thành một đầu rồng vươn ra trong không gian. Con rường thứ ba trung tâm là một đầu rồng lớn, quanh nó quấn quýt nhiều rồng con. Ăn liền với con rường thứ tư ở gần sát góc mái xuất hiện một cô gái đang ngồi, chân co chân duỗi, ung dung trên mình rồng. Chiếc dép đỡ hoành của tầng này lại cũng được chạm hình rồng. Trên con rường thứ tư, bức chạm bố cục thành ba mảng. Hai đầu sử dụng những đường nét dày đặc, một mảng thoáng ở giữa dùng để mô tả những hoạt động của một số người. Phía ngoài chạm một người đàn ông ngồi xếp bằng bành chọc trên một chiếc sập, đầu đội mũ ông công. Chiếc áo choàng rất rộng, nhưng dường như cũng không che nổi cái bụng như trống cái với lỗ rốn sâu thẳm. Bên trái là một cô gái mình mặc áo dài tay trái cầm chiếc quạt lớn. Bên phải có một cô gái đang quỳ dưới đất, hai bàn tay đang đặt trên đùi.

Rất bất ngờ và dường như không ăn nhập gì với khung cảnh này, người ta thấy ở góc trong lại có một viên quan đội mũ có vành rộng cưỡi trên lưng ngựa, hai tay đang khuỳnh ra, mặt vênh váo, hạm học. Đồng nhất với phong cách của chủ, con ngựa to lớn mà y đang cưỡi cũng ngảnh cổ đang đi về phía trước. Kết thúc bức chạm ở tầng cuối cùng, nghệ sĩ chạm những cụm mây đang tỏa về hai đầu. Bức cốn ở vì bên phải chạm đã dầy như vậy, nhưng đem so sánh với bức cốn ở vì đối diện thì mật độ các hình chạm còn thua kém hơn nhiều.

Thứ tự của mảng chạm này như sau: trên con rường thứ nhất chạm một đầu rồng mồm há ra, chân vuốt râu rất ung dung thư thái. Trên con rường thứ hai chạm ba con rồng; một con từ bên trong cột chui ra, tiếp đến là hai con rồng đang nhìn nhau. Con rồng nào cũng vậy, trên đầu chúng đều có những cô gái ngồi vắt vẻo. Cả ba cô tóc đều búi trên đỉnh, đeo hoa tai dài và mặc yếm. Con rường thứ ba đã chiếm một khoảng lớn với rất nhiều đồ án rồng bao quanh lấy ba đầu rồng chính. Dưới miệng của ba con rồng lớn này chạm ba cặp trai gái đang tình tự. Cả sáu người đều mình trần, không hề có một mảnh vải nào che thân. Cặp thứ nhất là một cô gái đang ngồi xổm, hai tay vuốt mái tóc dài về phía trước ngực, bẽn lẽn. Chàng trai ngồi ngay bên cạnh cô, một tay đặt trên đầu gối còn một tay đặt trên vai cô. Tiếp đến là một cặp khác, cô gái đang nằm nghiêng, nhưng mặt quay hẳn và phía chính diện. Dải tóc dài đang vắt trên lưng. Cô gái một chân co một chân duỗi, còn một bàn tay thò qua háng để kéo chàng trai về phía mình. Chàng trai nét mặt

hăm hở đang sải bước nhanh về phía bạn. Ở cặp nam nữ thứ ba, cô gái ngồi xổm quay mặt ra chính diện, tay trái đang nắm lấy làn tóc vắt ra phía trước ngực. Tay phải của cô nắm lấy bàn tay chàng trai đang đặt trên bộ ngực tròn xinh của mình. Chàng trai đã bước gần tới cô gái nhưng còn ngoái đầu lại cười với con rồng dang tay nắm lấy chân của mình. Trong cả ba cặp nam nữ này, các cô gái bao giờ cũng có tỷ lệ lớn hơn hẳn các chàng trai.

Hết đoạn mô tả cảnh trai gái, có một chiếc cột dọc đã phân hẳn mảng này với một mảng hẹp ở sát phần mái, chạm cảnh rồng mẹ, rồng con quấn quýt. Chiếc đấu kê của chiếc cột này chạm một đầu rồng lớn, ngực dán xuống đất, hai chiếc râu mép như hai chiếc tay ngai vếch ngược lên. Trên đầu rồng có một cô thiếu nữ đang ngồi chễm chệ, còn trên đỉnh của hai ngọn râu có hai cô gái khác trần truồng đứng ôm lấy nó.

Con rường thứ tư chạm bốn đầu rồng quay mặt ra phía chính diện. Xen giữa các con rồng là con thú bốn chân đang luồn lách. Ta cũng gặp lại những cô gái đang ngồi bảnh chọe trên đỉnh đầu của các con rồng này.

Chiếc xà nách là tầng cuối cùng của mảng chạm. Trên mặt của thanh gỗ này chạm một đôi rồng lớn chầu nhau. Dưới hàm rồng chạm những con thú bốn chân nho nhỏ đang bắt chân nhau ngộ nghĩnh và vui nhộn.

Cả hai bức cốn này cùng đều có chạm khắc trang trí ở mặt sau, nhưng chỉ dùng đề tài rồng mẹ, rồng con và hoa lá, không thấy có đề tài mô tả sinh hoạt của con người.

Ngoài bốn mảng điêu khắc đã giới thiệu trên, về đình Phù Lão, bạn có thể được tiếp xúc với hàng trăm đồ án rồng mẹ, rồng con và các loại thú như nghê, sóc, khỉ, kỳ đà... đang vui sống nhộn nhịp trên các cốn, bẩy. Bạn sẽ thấy những phiến gỗ xẻ được "mọc" cây trở lại, nở hoa bốn mùa quyện trọng mây gió. Và trong những rừng cây đầy chim, bạn có thể "đi cùng" với những chàng trai có những cây súng săn đẹp để bắn thử.

Chắc chắn rằng, khi xem các tác phẩm trang trí ở đình, sẽ có lúc lòng bạn xe lại căm giận trước cảnh một người con gái bụng to đang quỳ, sau lưng cô ta còn có một người đàn bà già nua có nét mặt đau khổ, và những người đàn ông nét mặt hung ác. Nhiều người đã cho đó là một bức chạm miêu tả cảnh phạt vạ của làng, đặt đây như một lời răn đe những người con gái - nạn nhân của luật lệ hà khắc, bất công và phi nhân. Bạn cũng đã thấy ở trên, lũ quan

lại ngạo nghễ trên đường và đời sống năm thê bảy thiếp của chúng, sẽ còn thấy chúng ngồi trên sập ôm bụng cười trước cảnh đời đầy nước mắt ấy.

Bằng lối suy nghĩ của thời hiện tại, bạn có thể cho rằng, một cuộc sống tăm tối của chế độ phong kiến đã không sao làm tắt nổi nụ cười lạc quan của người lao động trong các cảnh vật ở hội làng, cướp cầu, cảnh vợ chồng âu yếm gãi chân cho nhau.

Cũng bằng cách ngoại suy như vậy, bạn lại có thể rất hào hứng, khi gặp nhiều đề tài mang ý thức phản phong mãnh liệt của các nghệ sĩ điêu khắc dân gian như cảnh: những cô thôn nữ cưỡi rồng; bên vợ, bên chồng lấy râu rồng làm chỗ ngồi và ở đây nghệ sĩ đã có ý cho người con gái để lộ ra toàn bộ cái cần phải dấu, được cường điệu về mặt kích thước và tả thực tới tận chi tiết. Bạn còn gặp không ít những cảnh nam nữ tỏ tình, và những "vệ nữ" khỏa thân ngự trên râu rồng - con vật mà giai cấp phong kiến đã chiếm đoạn hòng làm biểu tượng cho vương quyền và thần quyền.

Tất cả những hình ảnh đó đều được xếp đặt ở những vị trí dễ nhìn nhất, trang trọng nhất ở chốn đình chung - nơi mà giai cấp phong kiến dùng nó làm lâu đài trung tâm mọi sự kiện của làng xã Việt Nam xưa.

Chúng tôi đã suy nghĩ nhiều, hỏi nhiều người già ở Phù Lão để tìm hiểu ý nghĩa của các hình chạm khắc ở đình Phù Lão mà vẫn chưa làm được bao nhiêu. Người xưa thông qua các hình chạm ấy muốn nói gì về mình và gửi lại cái gì cho thế hệ sau, đang còn là điều đòi hỏi tất cả chúng ta, những người được thừa kế công trình đẹp đẽ này minh giải.

Xem qua các bức chạm ở đình Phù Lão, ta có thể dễ nhận ra rằng, nó đã do hai hiệp thợ thể hiện, mỗi bên một nửa ngôi đình.

Một hiệp ưa dùng các đường mây lửa hình đao mác mập mạp, đường nét đối lập nhau gay gắt. Một hiệp ưa dùng các đường nét mảnh và tròn trặn, đường nét không hoàn toàn đối lập nhau. Hiệp thợ này thể hiện các nhân vật có kích thước lớn hơn chút ít. Bức chạm ở tai cột bên trái, phía ngoài của ngôi đình là tác phẩm tiêu biểu của họ.

Mặc dù có khác nhau chút ít như vậy, nhưng cả hai hiệp thợ đều tỏ ra họ đã có một tay nghề thục luyện với những nhát đục lưu loát, không thấy một chút nhỡ tay. Từ trên một phiến gỗ, nghệ sĩ đã tạo ra thành nhiều tầng nhiều lớp xen kẽ nhau. Các mảng bố cục thường là rậm, nhưng khối hình rất mạch lạc, vẫn là kiểu diễn khối của nghệ thuật chạm khắc gỗ dân gian thế kỉ XVII

- khối đầy và mập. Chỉ hơi tiếc rằng, các nhân vật hoạt động thường có kích thước nhỏ, bị mờ đi trong các thể thức trang trí.

Xét một cách bao quát, một số bạn nghiên cứu cho rằng, nghệ thuật điêu khắc trang trí đình Phù Lão đồng dạng với đình Thượng. Nhưng chúng tôi cho rằng, cả về nội dung và hình thức, nghệ thuật trang trí đình Phù Lão như đã miêu thuật trên, đã tạo ra một vẻ đẹp độc đáo riêng biệt của nó.

II. TRỞ LẠI VỚI SUY TƯ CỦA NGƯỜI BA TRĂM NĂM TRƯỚC

Như trên chúng tôi đã nói, các nghệ sĩ điêu khắc trang trí đình Phù Lão đã ghi khắc nhiều hình ảnh rất hiện thực về đời sống dân gian. Những tác phẩm quý giá đó giúp chúng ta biết thêm về đời sống làng quê thời cổ. Từ những bức chạm đó, chúng tôi thử làm một cuộc hành hương về đây, cùng sống với những nhân vật được các nghệ sĩ miêu tả 300 năm trước.

"... Quê ngoại tôi chính ở Phù Lão trang, Đào Quán xã, nhưng tôi đã theo gia đình ra Kinh ăn học từ lúc còn nhỏ. Do công việc bận rộn quanh năm, nên từ buổi tôi lớn, vẫn chưa có dịp nào về quê ngoại. Vả lại, ở quê nhà, sau mấy lần loạn lạc, họ hàng cũng phiêu tán mỗi người mỗi ngả. Nghe nói ở quê còn một người họ hàng xa tôi phải gọi bằng chú, tên là Thiện, lo toan việc cúng giỗ. Nay song thân đã quy tiên, theo lời căn dặn của người, tôi liền chọn dịp xuân về thăm quê ngoại. Tôi về quê vào dịp đầu tháng tám năm Chính Hòa thứ 14.

Hồi đó, Phù Lão trang chỉ có khoảng chừng bốn, năm chục nóc nhà quây quần vào khu vực đình. Bốn bề còn là rừng cây bao phủ. Trong rừng có rất nhiều thú dữ. Nghe nói, thỉnh thoảng "ông ba mươi" vẫn vào làng bắt bò, lợn. Gia đình ông Thiện là một trong những gia đình đầu tiên tới đất này khai phá. Trải nhiều năm lao động cực nhọc, nay ông cũng có được ba gian nhà gỗ, sân gạch, giếng nước tươm tất. Gia sản lớn nhất của ông là một mẫu đất và một con trâu. Đồ đạc trong nhà xem phần gia dĩ.

Ông bà hiếm hoi chỉ được hai mụn con, một trai, một gái. Cô gái nay đã đi ở riêng, nhà chỉ có cậu con trai 10 tuổi. Suốt từ lúc tôi về tới lúc đi, lúc nào nó cũng quấn quanh bên mình. Chắc mọi người đều biết sự đón tiếp của làng xóm đối với những người đi xa về, mà lại là người ở Kinh, như thế nào. Suốt một ngày, họ hàng bà con lui tới tấp nập. Cả chú lẫn tôi mệt nhoài cả người.

Sáng hôm sau, khách đã vãn, và cũng là để trốn chạy, cơm nước xong, ông Thiện dẫn tôi tới thăm cho biết gia cơ nhà con gái. Cả hai chúng tôi vào, chủ nhà đều không biết. Vừa vào tới sân, qua cánh cửa sổ, tôi nhìn thấy một cô gái khuôn trăng đầy đặn, đang bế một chú bé trên tay. Chú bé bụ bẫm đang muốn nhoài ra khỏi tay mẹ vươn tới một người nào đang bị cánh cửa che lấp, chắc là bố của đứa bé[1]. Thấy thế, tôi vội kéo ông Thiện ra ngõ. Chẳng hiểu đầu đuôi gì, ông Thiện ngơ ngác. Tôi vội nói nhỏ: "Chú ạ! Hẹn khi khác, vào lúc này là phá vỡ cảnh hạnh phúc của vợ chồng trẻ". Ông Thiện nghe ra, cười độ lượng và luôn miệng trách tôi cặn kẽ quá.

Nhưng tránh vỏ dưa, chúng tôi lại gặp vỏ dừa. Ông Thiện dẫn tôi tạt vào nhà một người cháu, tính về thứ bậc thì bằng vai với tôi. Chúng tôi vừa bước vào nhà thấy ngay trên chiếc sập gian giữa, anh chồng cởi trần, đóng khố, đang âu yếm cầm bàn chân vợ. Còn chị vợ mặt ngất ngây hạnh phúc[2]. Thật bất ngờ, cả chủ và khách đều đỏ mặt. Chủ nhà vội xin phép vào trong, mặc vội quần áo ra thi lễ. Sau tuần trà, ông Thiện giới thiệu cho anh em chúng tôi nhận nhau thứ bậc trong họ. Người anh em họ tôi mừng khôn xiết, nhất quyết giữ chúng tôi bằng được ăn bữa cơm rau. Phải thoái thác mãi chúng tôi mới ra về được.

Trên đường về nhà, tôi hỏi ông Thiện về đời sống dân làng. Bằng một giọng rầu rầu, ông nói: "Dân làng làm ăn đầu tắt mặt tối chẳng bao giờ đủ ăn. Vào những ngày giáp hạt, nhà nào cũng phải vào rừng đào củ, hái rau về sống. Trong khi đó kho thóc nhà giầu vẫn đầy ắp". Dứt lời, ông chỉ tay về phía một căn nhà ngói to lớn, có rào duối phủ kín như rừng, ông nói: "Cháu xem, đấy dinh cơ của lý trưởng như vậy, làm sao dân đen đủ ăn được". Rồi, bỗng như tìm ra một điều gì mới, ông ghé tai tôi: "Nhân tiện vào trình lý trưởng, cháu hãy vào xem, biết cảnh nhà quan như thế nào".

Sau khi gọi cổng, phải chờ mãi mới có người ra mở cửa. Vượt qua một sân gạch rộng, chúng tôi tới chân bậc cấp dẫn lên nhà. Đứng ở sân nhìn vào gian giữa thấy cao vời vợi, kê một chiếc sập chân quỳ da cá. Ngồi trên sập là một người to béo, mặt đỏ gay gắt. Trời đã sang thu mà y vẫn cảm thấy nóng bức của người nhiều mỡ. Chiếc áo choàng rộng như áo cà sa mà vẫn không quấn kín được cái bụng to như trống cái của y. Trên cái bề mặt căng phồng

---

[1] Bức chạm trên cốn.

[2] Bức chạm trên cốn.

ấy lộ ra một cái lỗ sâu hoắm của cái rốn. Bên trái y có một cô gái chừng đôi tám, mình bận áo dài, đang luôn tay quạt. Dưới chân, một cô gái trẻ khác đang quì dưới đất, vịn tay vào đùi y yêu chiều[1].

Sau khi nghe ông Thiện khúm núm xin phép y cho tôi về làng, y bỗng cười như một con lợn bị chọc tiết. Từ lúc đó tai tôi ù đi, nỗi căm giận tràn ngập trong lòng. Mãi tới lúc ông Thiện kéo tôi về, tôi vẫn còn ngơ ngác và giận dữ. Không hiểu sao từ lúc dời nhà tên lý trưởng, chúng tôi đều im lặng, nỗi bực tức chưa nguôi, lại chồng thêm nỗi bực khác.

Chúng tôi đang đi bỗng nghe thấy tiếng vó ngựa dồn dập phía sau. Chúng tôi chỉ kịp chạy dạt ra, thì đoàn ba con ngựa đã ập tới, bùn nước bắn tung tóe lên người. Dẫn đầu bọn người cưỡi ngựa đó là một viên quan mặc áo dài gấm, mũ thêu hoa, mặt vênh váo thật đáng ghét[2]. Ông Thiện cho biết đó là viên huyện lệnh, hay về nhà lý trưởng chè chén và hát xướng.

Những ngày ở Kinh, tôi cũng đã thấy cảnh quan quân ức hiếp dân làng. Nhưng ở đây, xem ra chúng còn lộng quyền hơn. Nghĩ tới đời sống dân quê mà lòng thêm chua xót. Đêm đó, để giải khuây, chúng tôi cùng vài người trong họ ngồi trên sân uống rượu ngắm trăng. Sau vài tuần, mọi người đã cởi phăng cả áo. Những giờ phút này họ hoàn toàn quên đi nỗi cực nhục của cuộc đời.

Mãi tới khuya, chúng tôi mới giã từ ra về. Vừa đặt mình xuống chiếu, tôi bỗng nghe tiếng tù và rúc vang, tiếng chó sủa râm ran trong xóm ngõ, rồi ánh đuốc chập chờn ở đầu ngõ. Tôi hốt hoảng bật dậy. Ông Thiện đã vội giải thích cho tôi như một người có lỗi, vì lẽ, không báo trước làm tôi giật mình. Thực ra đó là phường săn của bốn giáp đi chuẩn bị thịt ăn cho ngày hội. Trong ánh lửa bập bùng, tôi nhìn thấy các chàng trai mình trần nở nang, trên chít khăn đầu rìu, dưới đóng khố gọn gàng, vai vác súng kíp báng cong, ngắn, đi lại rộn ràng[3]. Sau đó, tôi không thể nào ngủ tiếp được nữa, nên ngồi nghe ông Thiện kể về phường săn bốn giáp.

Dạo này trăng chưa tròn, nhưng không khí của hội đã rạo rực cả xóm làng. Đêm nào tôi cũng đi xem trai gái trong làng hát trống quân ở cửa miếu,

---

[1] Bức chạm ở nghé kẻ.

[2] Bức chạm trên cốn.

[3] Bức chạm trên cốn tai cột.

và đầu các xóm có bãi rộng[1]. Trên bãi cỏ rộng, người ta đóng hai cọc tre nhỏ để căng một sợi dây gai se rất săn. Ở ngay khoảng giữa sợi dây, người ta để sẵn một thùng gỗ nhỏ trên mặt đất. Đó là tất cả đồ lề của bãi hát.

Tối đến, trai gái tụ tập ở bãi hát, chia thành hai bên, một bên nam, một bên nữ. Mỗi người dự cuộc, tay cầm một que tre nhỏ gõ vào sợi dây, làm bật lên những tiếng bập bùng đệm nhịp cho các bài hát.

Thoạt tiên thường là các chàng trai cất giọng hát:

"Tháng 8 tôi đi chơi xuân[2]
Đến đây mở hội trống quân tôi vào
Thoạt vào tôi có nhời rao
Không chồng thì vào có chồng thì ra.
Có chồng thì tránh cho xa,
Chẳng tôi chạm phải về nhà chồng ghen"

Từ bên nữ, một giọng lanh lảnh cất lên:

Tháng 8 em đi chơi xuân
Đến đây mở hội trống quân em vào.
Thoạt vào bên hỏi bên chào
Em chào cành mận cành đào tốt tươi,
Tiếp đến chào đất chào người
Chào thần chào thánh, chào người tài hoa

....

Mừng đàn em lại mừng dây
Mừng chim loan phượng sánh cây ngô đồng"

Thế là phần hát dạo đã xong, hai bên bắt đầu vào hát tỏ tình, hát đố, hát ghẹo, cuối cùng hát giã từ… cứ thế cuộc hát kéo dài mãi gần tới sáng. Các

---

[1] Trống quân là cuộc hát đối đáp rất phổ biến ở Phù Lão xưa.

[2] Lời của bài hát có thể là một dẫn liệu cho thấy Tết năm mới của người Việt xưa chính là Tết cơm mới. Tết Nguyên Đán như hiện nay là phong tục tiếp thu của người Trung Hoa.

cuộc hát bao giờ cũng đông người, người trong cuộc say sưa đã đành, người ngoài cuộc cũng bị lôi cuốn lạ lùng, hầu như tôi không bỏ một đêm hát nào. Khi cuộc hát đã tan, các bạn trai lại đưa chân các bạn gái về nhà. Họ vừa đi vừa tiếp tục hát đối đáp. Người trong làng hết sức nghiêm cấm các trò trai gái "nhảm nhí". Nhưng những dịp đưa bạn là dịp cho trai gái được tỏ tình. Nhiều lứa đôi đã tìm được nhau qua các cuộc hát. Nhiều đêm, tan cuộc hát, tôi vẫn bắt gặp dưới ánh trăng các chàng trai ngồi tỏ tình cùng các cô gái.

Thấm thoát đã tới ngày hội làng, một không khí nhộn nhịp bao trùm làng xóm. Tuy là hội của làng tôi nhưng người các vùng lân cận cũng đổ cả về làng vừa là dịp để thăm viếng chúc tụng nhau vừa là đi xem hội. Vì thế, đường làng xóm chỗ nào cũng chậtních người, chỗ nào cũng râm ran lời chúc, nụ cười.

Buổi sáng ngày mùng một, mọi người đều nô nức đi về đình trung, ai nấy đều han hỏi, chúc tụng nhau sự tốt lành của ngày đầu năm mới. Trong đình, các bô lão và chức sắc làm lễ tế trong nghi thức trang nghiêm giữa khói hương nghi ngút. Trái lại ngoài sân đình, mọi người háo hức chờ đợi cuộc lễ kết thúc để phần hội sớm được bắt đầu.

Lễ vừa chấm dứt, cuộc đấu đã bắt đầu ngay. Mở đầu là cuộc thi đấu đao khiên. Cặp đầu tiên là hai chàng trai, một của giáp Đông, một của giáp Đoài. Cả hai đều cởi trần, đóng khố, da đỏ như đồng hun, bắp thịt nổi cuồn cuộn. Trong tay hai người đều có dao ngắn và khiên nhỏ. Sau khi chào làng và chào nhau, theo nhịp trống của người cầm trịch, họ liền xông vào giao đấu. Mở đầu, những đường dao thăm dò còn có vẻ rời rạc, sau cứ nhanh dần, người xem chỉ còn thấy ánh sáng loang loáng bao quanh họ. Hai bên ngang sức, ngang tài, tưởng như trận đấu không bao giờ kết thúc. Nhưng bỗng nhiên, chàng trai giáp Đông nhân lúc sơ hở của bạn, giơ khiên đỡ lấy đường đao bổ thượng, rồi đưa nhẹ mũi đao vào bụng đối thủ[1]. Tiếng trống hết. Phần thắng thuộc về giáp Đông. Nhưng cả hai đối thủ đều hể hả, không hề lộ ra sự ăn thua nào. Người thắng cuộc đã được nhận vuông lụa điều của làng, anh vừa cúi đầu đa tạ xong, thì người giáp Đông ùa vào công kênh chàng dũng sĩ của mình đi[2].

---

[1] Bức chạm ở bẩy.

[2] Bức chạm ở bẩy.

Tiếp theo, từng cặp vào giao đấu. Trong khi cuộc đấu đao chưa dứt, thì tiếng trống vật ở một góc sân bắt đầu thôi thúc. Tôi vội vàng len ra chạy về đám vật. Vì, quả thực vốn không phải là người quen với đao cung, từ lúc vào hội, nhiều phen tôi đã phải nhắm mắt lại, khốn nỗi người đông không thể chen ra được. Khi tôi chen vào tới được vòng trong thì keo vật đang ở độ cao trào. Đô vật của giáp Đoài đang ở trong thế thắng, chân phải anh ta quì xuống, chân trái choãi ra. Tay phải anh nắm chặt tay đối phương nhấc thẳng lên như chiếc kìm sắt, tay trái luồn xuống bốc khoeo. Rồi bằng một động tác rất nhanh, anh bốc chân nhấc bổng đối thủ lên không, rồi trong cái đà lao tới, anh ấn lưng đối thủ chấm đất, vỗ vào bụng ba cái[1].

Trống vật đổ hồi rồi dừng lại. Người thắng cuộc vui vẻ ôm bạn mình kéo dậy, cả hai đều cười hả hê, đôn hậu, nét mặt không gợi lên chút nào của sự độc ác. Cùng lúc đó, người ta ồ vào sới vật khiến tôi bị chen bật ra ngoài. Thế là, không còn cách nào khác chen vào được nữa tôi đành phải đi đến xem một cuộc đấu khác.

Vừa ra khỏi đám đông, tôi thấy một đoàn người gồm cả đàn ông và đàn bà vác đàn, sáo, hồ, nhị đi vào làng. Dẫn đầu là một người đàn ông vác cây đàn đáy trên vai, mình mặc áo lụa mỏng, ngang lưng thắt dây lụa hoa, tà áo bay phất phới[2]. Lũ trẻ con trông thấy đoàn người đã ùa ra reo hò. Nhờ có một người trong làng mách bảo, tôi mới biết đó là phường chèo do làng mời từ Nam lên để góp vui trong ngày hội.

Tôi nhìn theo cho tới khi gánh chèo của họ khuất vào làng mới thủng thỉnh đi vào đám "cướp cầu". Bãi thi đấu cầu khá rộng, nên người xem không chen chúc như ở chỗ đấu vật.

Trên bãi cỏ rộng dùng làm sân đấu, người thì chia làm hai phe, mỗi phe có từ 6 đến 8 người. Hai đầu sân đấu đào hai lỗ vuông. Mỗi bên có nhiệm vụ giữ hố đó không cho bên kia bỏ cầu vào.

Trận đấu thật sôi nổi. Cả đám người cuộn tròn thành một khối cố giành quả cầu về phe mình. Bỗng từ trong đám người hỗn độn đó, một chàng trai mình mẩy bê bết đất và mồ hôi lẻn ra ôm quả cầu chạy thục mạng về phía hố đất của đối phương lúc này không còn ai giữ. Phía bên kia cũng đã phát hiện

---

[1] Bức chạm ở bẩy.

[2] Bức chạm ở bẩy.

ra, một người trong bọn họ đuổi theo để cướp lại. Nhưng cũng cùng lúc đó, anh chàng này đã bị một người lao tới, nắm tay giơ cao cản lại cho bạn anh ôm cầu chạy. Chàng trai ôm quả cầu nhìn lại thấy thế cười rất đắc thắng[1]. Anh ta một mình một cầu nhẹ nhàng bỏ vào hố đất trong tiếng reo hò dậy đất. Đến lúc bấy giờ đám người đang quần nhau mới vỡ ra, khi mà tiếng trống hiệu đã dóng dả vang lên.

Người các giáp ùa vào quạt và lau mồ hôi mồ kê cho các chàng trai. Tiếng hò reo, bàn luận, trách móc rộn ràng cả sân cỏ. Tiếng trống cầm trịch lại vang lên, ông thủ hiệu cầm loa dóng dả mọi người lùi ra xa để chuẩn bị cho tốp khác vào đấu.

Bị chen lấn xô đẩy suốt từ sớm, người tôi mệt bã. Tôi vội lủi xa các đám đông, nặng nhọc lê chân về nhà. Trên đường về, tôi dừng lại ven đường, giáp với ao đình, ngắm nhìn đám hát ống của trai gái. Nam đứng một phía bờ ao, nữ đứng bờ đối diện. Cứ từng cặp một nói chuyện tâm tình với nhau bằng hai ống tre có căng da ếch và nối với nhau bằng một sợi chỉ. Khi nói, mặt da căng, tiếng nói "chạy" qua sợi chỉ cho bên kia nghe. Dây chăng qua mặt ao như nhện chăng tơ. Tôi không hiểu có nghe rõ tiếng của nhau không mà thấy nét mặt chàng nào, cô nào cũng say sưa[2]. Đang băn khoăn thì có một chàng dáng nho nhã như một văn nhân đến thi lễ và mời tôi vào dự cuộc. Tôi tuy trong bụng rất muốn, nhưng nghĩ lại, vào cuộc thi là trái với "đạo thánh hiền", nên tôi đã khước từ và xin từ tạ về nghỉ.

Cô chú tôi đã về nhà từ lâu, cỗ bàn chuẩn bị tươm tất như đợi tôi về. Vợ chồng cô em gái cũng mang cả con về với ông bà.

Khi cỗ bàn đã bày ra giữa sân, thì cũng là lúc trăng rằm như một chiếc nong đỏ rực hiện lên ở đằng Đông. Và chỉ một lúc sau, ánh trang vằng vặc chiếu sáng khắp sân nhà.

Bữa cơm ngày tết có đủ thịt lợn, thịt hươu rừng, có dưa hành nén kỹ để từ lâu và có bánh chưng rồi xôi gấc, thứ nào cũng ngon lành mà miệng chẳng buồn nhai. Tôi chỉ nếm mỗi thứ một chút qua quýt. Thế mà cơm nước chưa xong thì tiếng trống chèo ở sân đình đã vọng về giục giã thôi thúc.

---

[1] Bức chạm ở nghé kẻ.

[2] Hát ống cũng là một sinh hoạt văn nghệ dân gian quen thuộc ở Phù Lão xưa.

Cô em gái tôi, ba chân bốn cẳng thu dọn bát đĩa rồi hối hả xin phép cùng chồng đi xem. Lát sau bà cô tôi cũng hối hả đi mất. Còn cậu em trai tôi, nó chỉ tạt về nhà cầm đĩa xôi và miếng thịt rồi đi biến từ chiều tối. Nhà chỉ còn lại tôi và ông chú. Chúng tôi trải chiếu ra sân cùng uống nước ngắm trăng. Có lẽ mọi người đã đổ hết ra sân đình, nên lúc này tôi có cảm giác trên đời chỉ có ba người - chúng tôi với chị Hằng.

Bỗng trong không khí êm ả ấy, có tiếng khóc giật giọng của một đứa trẻ hàng xóm. Không hiểu sao, nghe tiếng khóc, ông Thiện giật mình xin cáo lỗi đi một lát rồi về.

Chú tôi chạy vào bếp, một lúc sau bưng ra một chiếc rá có đậy lá rồi đi ra ngõ. Vốn tính tò mò, tôi vội nhìn theo, thấy ông bê cái rá đi vào một túp lều ở rìa bờ tre. Hóa ra ở đấy có người ở ư? Từ ngày về, tôi đã thấy cái lều đó nhưng không nghĩ đó là chỗ con người ở.

Lát sau, chú tôi về, tôi chưa kịp hỏi thì ông đã nói: "Quên khuấy đi mất, cho mẹ con cái Lụa nắm xôi, đĩa thịt ăn tết. Tết nhất mà bếp núc lạnh tanh, hoàn cảnh thật ái ngại".

Tôi hỏi Lụa là ai và vì duyên cớ gì mà khổ vậy? Chú tôi rầu rầu kể: "Con Lụa cha chết từ nhỏ, mẹ thủ tiết thờ chồng, ở vậy nuôi con. Nhờ khéo léo làm ăn nên trước nhà nó cũng có của ăn của để. Con Lụa lớn lên, sắc đẹp nổi tiếng khắp vùng. Nhiều người rắp ranh mối lái, nhưng nó chẳng chịu lấy ai. Thế rồi không hiểu sao, bụng nó to dần, bấy giờ mọi người mới ngã ngửa người ra là nó chửa hoang. Tra khảo mãi mà nó không nói ngủ với người nào. Sau này, mọi người mới biết nó đem lòng yêu một thằng nghèo kiết, quanh năm làm thuê cấy mướn nhưng không đủ tiền cheo cưới.

Sau khi việc vỡ lở, làng bắt quỳ giữa sân đình tra khảo[1], nó vẫn một mực không khai. Mẹ nó phải bán hết cả gia tài xin nộp phạt vạ, tha cho con khỏi bị đóng bè trôi sông. Sau khi mất hết gia tài, phần vì xấu hổ, phần vì tiếc của, mẹ nó đã qua đời. Làng bắt nó phải ra ở lũy tre rìa làng nuôi đứa con dại".

Tôi vội ngắt lời: "Thế còn anh chàng làm thuê đi đâu?"

-" Sau khi nghe phong thanh có chuyện vậy, làng cũng đuổi nó ra khỏi làng. Vì gần gụi đây, chẳng lẽ nhắm mắt làm ngơ, nên thỉnh thoảng cô anh và các em cũng cho đôi chút".

---

[1] Bức chạm trên cốn tai cột.

Câu chuyện vừa dừng ở đó thì có một người con gái bẽn lẽ vào gửi chú tôi cái rá. Tôi biết đó là Lụa. Khi nàng vừa ngẩng mặt lên, tôi bỗng sửng sốt trước vẻ đẹp của người con gái. Bất giác, tôi nhìn lên mặt trăng rằm, tưởng như chị Hằng ở trên trời đã xuống cùng với tôi ở sân này, nhưng trên trời ánh trăng vẫn tỏa chiếu. Như vậy, hôm nay đời đã có hai mặt trăng. Tôi còn đang ngây ngất, thì nàng đã khép nép từ tạ ra về.

Tôi vốn con nhà Nho gia, trọng đạo thánh, từ xưa vẫn khinh ghét loại đàn bà bất chính này. Nhưng đứng trước vẻ đẹp của cô Lụa và hoàn cảnh đáng thương tâm của cô, lòng tôi không khỏi ái ngại và thương xót.

Đang mải suy nghĩ thì chú tôi giục đi xem chèo. Bây giờ tiếng trống chèo cũng không còn thôi thúc tôi nữa, nể chú, tôi cũng phải đi xem, nhưng lòng vẫn bâng khuâng.

Khi chú cháu tôi ra tới sân đình, người đã đông nghịt, không sao chen được. Chú tôi kiếm được cái ghế, bắc mãi tít xa để nhìn vào. Vì xa quá, chẳng hiểu họ đang diễn tích gì, chỉ thấy giữa sân đình có một cặp trai gái đang hát. Cô gái mặc áo dài nâu non, quần lĩnh, tay trái cầm quạt giấy, tay phải uốn mềm mại. Bạn tình của cô là một chàng trai mình trần, ngực nở, chỉ đóng một chiếc khố lụa, cũng đang vừa hát vừa uốn bàn tay theo nhịp câu hát [1]. Đàn, sáo, hồ, nhị đệm theo câu hát rộn ràng.

Nhìn cảnh đang diễn ở sân đình, tôi lại hình dung ra đời cô Lụa. Phải chăng họ đang diễn cảnh đời cô, lúc cô gặp bạn tình. Nhưng thực tế trong đời thì lại khác xa: chắc chắn cuộc gặp gỡ của cô sẽ phải lén lút, không có nhạc đệm và những người đang xem kia chắc cũng chính là những người chứng kiến cảnh cô quỳ giữa sân đình này, giữa một bọn người mặt như hung thần, quỷ dữ. Nghĩ tới đó, tôi không thể nào cầm lòng được nữa, đành xin phép chú tôi về. Đêm đó, tôi lại thao thức không sao nhắm mắt được.

Hội làng còn kéo dài hai ngày nữa. Ngày hôm sau, còn có đánh đu, chọi gà và rất nhiều trò khác, nhưng tôi không dám đi xem. Suốt trong hai ngày sau, tôi chỉ đi thả diều với lũ trẻ. Nhìn những cánh diều bay cao tít, sáo diều vi vu trong gió, lòng tôi thanh thản được phần nào.

Sau ba ngày tết, tôi nói với cô chú tôi xin phép về Kinh. Không ai muốn cho tôi đi, họ nhất quyết bắt tôi sang tháng mới được về. Tôi phải viện nhiều lý do, năn nỉ mãi, mọi người mới định ngày mùng 10 mới cho phép xuất

---

[1] Bức chạm ở đầu bẩy.

hành. Trước ngày về, theo lời ngỏ ý xin của tôi, chú tôi đã dẫn tôi vào thăm ngôi đình mới của làng. Đến đình, tôi đi khắp cả 7 gian, trong lòng đầy khâm phục những ông thợ mộc lành nghề chạm khắc. Và một điều khiến tôi vô cùng ngạc nhiên là, tất cả những gì tôi đã thấy ở làng đều được chạm khắc đầy đủ ở đây: tôi đã gặp cảnh đời cô Lụa, tên lý trưởng, những người đi săn, cảnh đấu vật, cướp cầu, đấu đao, cả buổi hát chèo ở sân đình hôm nọ... tất cả đều y như thật. Mọi người đều như bằng xương bằng thịt, nhìn tôi vui mừng, chua xót và căm giận. Cùng với sự ngạc nhiên chen vào trong lòng tôi một sự bất bình là không hiểu tại sao những ông thợ mộc kia lại chạm cả những hình tục tĩu bên cạnh hình rồng. Chả nhẽ, họ không hiểu rồng là tượng trưng cho đức vua ư? Điều phạm thượng này có lẽ phải tru di ba họ. Nếu như bọn quân quan mà có học thì họ nhất quyết chịu nhận số phận bi thảm của Thịnh Trước rồi[1]. Lòng đầy bực tức, tôi bước ra khỏi ngôi đình. Lúc này trên sân đình có một lũ trẻ chơi ô ăn quan và nô đùa. Một đứa trẻ trong bọn nghịch ngợm vừa đi vừa đái và reo to với lũ bạn: "Chúng bay ơi, vừa đi vừa đái vẽ nên rồng". Thế là, ba bốn đứa khác cũng vạch quần đi theo nó. Nhìn những đường ngoằn ngoèo của đất thấm nước, tôi cảm thấy nó giống y như con rồng thật. *Không hiểu sao tôi lại nghĩ lao lung và bất giác lẩm bẩm:" Vừa đi vừa đái vẽ nên rồng"*. Nhìn lũ trẻ, tôi bỗng cảm thấy những cái gì mà tôi thờ phụng lâu nay trở nên sụp đổ cả. *Đúng là "thế gian biến cải rồi"*[2].

*

*   *

Công trình kiến trúc quý giá mới được phát hiện này đang được Ty Văn hóa Hà Bắc (Nay thuộc về Bắc Giang) gấp rút chuẩn bị phương án tu sửa và bảo vệ. Nhà nước đang nghiên cứu để tiến tới việc công nhận nó vào danh sách các di tích liệt hạng của quốc gia[3].

Trong tương lai, trên một ngả đường dẫn về nhà Bảo tàng Hoàng Hoa Thám - người anh hùng nông dân Yên Thế, du khách sẽ được đến đây, dừng chân chiêm ngưỡng tài năng và trí tuệ của những kiến trúc sư Việt Nam vô danh cách đây non ba thế kỷ.

---

[1] Thịnh Trước là một danh họa đời Minh, ông vẽ bức tranh "Thủy mẫu thừa long" (nữ thần cưỡi rồng). Triều đình nhà Minh khép tội khi quân vì dám vẽ người đàn bà cưỡi lên vua và rồng là hình ảnh của nhà vua. Thịnh Trước đã bị xử tử.

[2] Ý thơ Nguyễn Bỉnh Khiêm

[3] Đình Phù Lão đã được công nhận là: Di tích lịch sử được xếp hạng.

GHI CHÚ VỀ ĐÌNH QUÊ XỨ NGHỆ [1]

Cuối tháng 8 năm 1998, tôi đã có may mắn, được theo chân những cán bộ của nhà Bảo tàng Xô viết Nghệ Tĩnh đi thăm lại những ngôi đình, nơi đã chứng kiến sự kiện nổi bật nhất trong lịch sử hiện đại của dân tộc ta vào những năm 30 - phong trào Xô viết Nghệ Tĩnh.

Nhờ có cơ may hiếm hoi này, mà tôi đã có được những ấn tượng bất ngờ về các đình làng xứ Nghệ, trong đó, có nhiều điều tôi đã không tìm thấy ở những người đến với chúng trước tôi.

Có thể nói, sau những bất ngờ, choán đầy trong tôi là sự ân hận. Vì, với một người lâu nay vẫn lấy việc nghiên cứu đình làng như một niềm đam mê của cuộc đời như tôi, mà vẫn chỉ quẩn quanh bên các mái đình quê ở đồng bằng Bắc Bộ, chưa một lần đến với các đình quê Nghệ Tĩnh thì thật là một đáng tiếc, không thể nào hiểu nổi.

Như chúng ta thường nghĩ, Nghệ Tĩnh lâu nay vẫn được biết đến là một vùng quê nghèo khó. Cũng chính vì vậy, nên không thể có được nhiều đình làng to đẹp khang trang như nhiều miền quê khác ở đồng bằng Bắc Bộ. Đó là một định kiến sai lầm. Vì, xứ Nghệ không phải là không có những đình làng đo đẹp như đình Hoành Sơn - Nam Đàn đã khiến cho H. Le Breton (hiệu trưởng trường Vinh - người Pháp, những năm 30) phải thốt lên: "*Qua tất cả những chuyến đi ở đất nước An Nam, tôi chưa hề tìm thấy một ngôi đình nào đẹp như ngôi đình này*". Có thể H. Le Breton lúc ấy chưa được biết đến nhiều đình ở các miền quê khác. Hay, vì một lý do nào đấy, mà ngôn từ của ông chứa chất những xúc cảm về ngôi đình xứ Nghệ.

Còn tôi, lớp người hôm nay, đến với đình Nghệ, sau ngày H. Le Breton gặp chúng non nửa thế kỷ và cũng đã có được 4 ngày cùng đồng nghiệp rong ruổi dưới cái nắng lửa mùa hè cộng thêm gió Lào khô cháy, ngột ngạt đã phải vội vã quay về nhà bởi những lý do riêng. Tôi chưa kịp có thời gian, dẫu chỉ là những sắp xếp lại những dòng chữ lộn xộn trong sổ tay của người điền dã. Nhưng các đồng nghiệp của tôi ở Bảo tàng Xô viết đã tuyên bố một cách kiên quyết đầy thiện cảm, chỉ cho phép tôi lên máy bay, một khi đã để lại

---

[1] Bài đăng trên Tạp chí Kiến trúc Việt Nam. Số 1 -1998.

đây những xúc cảm chợt đến, mà tôi đã đôi lần chót bộc lộ ra với họ dưới những mái đình quê Nghệ.

1. KHUNG NIÊN ĐẠI CỦA ĐÌNH QUÊ NGHỆ

Theo các chuyên viên ở Bảo tàng cho biết, do nhiều nguyên nhân khiến cho đình làng Nghệ hiện còn không nhiều, đặc biệt là những ngôi đình to đẹp. Ngôi đình cổ nhất hiện còn trên đất Nghệ là đình làng Hội Thống, cũng là tên gọi của một thương cảng cổ nhất của đất nước mà tôi đã có lần nhắc đến nó trong chùm cảng cổ nước nhà. Đình Hội Thống được xây dựng dưới thời vua Lê Thần Tông, niên hiệu Vĩnh Thọ năm thứ 2 (1659). Những đình làng xây dựng vào cuối thế kỷ XVIII, hiện biết chỉ còn lại hai ngôi lớn trên đất Nam Đàn là đình Trung Cần và đình Hoành Sơn. Đại đa số ngôi đình Nghệ hiện còn đều được khởi dựng vào khoảng đầu thế kỷ XIX. Dường như đây mới là thời bùng nổ của đình quê trên đất Nghệ.

Ở đồng bằng Bắc Bộ, từ nửa sau thế kỷ XVIII trào lưu dựng đình to đẹp, khang trang đã bắt đầu lắng xuống. Cho đến thời Nguyễn thì chỉ còn thấy những ngôi đình nhỏ bé của các làng quê nghèo không đủ điều kiện tham gia vào cuộc bùng nổ xây đình ở thế kỷ thứ XVII đến đầu thế kỷ XVIII, hoặc phải làm lại đình vì nó đã bị tàn phá do thiên tai, địch họa trước đó.

Tuy về thời điểm bùng nổ kiến trúc đình làng ở Bắc và Nghệ có khác nhau chút ít như vậy, nhưng những đình làng Nghệ dưới thời Nguyễn, tuy lớn hơn đình Bắc cùng thời nhưng cũng không thể có được quy mô to lớn, trang trí công phu như các đình làng xây trong thế kỷ trước. Đó là những bằng chứng luôn gây cho ta sự tiếc nuối.

Với một khung niên đại như trên, người nghiên cứu đình làng có thể có thêm những bổ sung cho biểu đồ phát triển theo thời gian của đình làng ở hai vùng đất nước. Song điều quan trọng hơn, mà tôi sẽ nói ở đây, chính là chất Nghệ của chúng, mà ta đã không thấy ở các đình quê xứ Bắc cùng thời.

2. MẶT BẰNG TỔNG THỂ KIẾN TRÚC ĐÌNH NGHỆ.

Khi nghiên cứu đình làng ở đồng bằng Bắc Bộ, tôi đã có dịp trình bày kết cấu mặt bằng kiến trúc đình làng tại đây qua các thời, cho phép tôi được nhắc lại đôi dòng. Có nhiều bằng chứng cho biết, thoạt kỳ thủy cho đến đầu thế kỷ thứ XVII, kiến trúc đình làng chỉ có một tòa Đại đình mà Nguyễn Bá Lăng tài danh gọi là kiểu chữ nhất" (–). Từ nửa sau thế kỷ thứ XVII trở đi

mới có thêm Hậu cung là căn nhà nhỏ nối liền với Đại đình mà người miền Bắc gọi là "chuôi vồ". Bắt đầu từ thế kỷ thứ XVIII, trên mặt bằng kiến trúc đình làng mới có thêm: Cổng trụ, Tường hoa, Tiền tế, Tả vu, Hữu vu.

Căn cứ vào những đình Nghệ hiện còn, tôi thấy mặt bằng kiến trúc đình làng Nghệ có phần nào phong phú hơn và cũng có khác hơn đôi chút so với những gì tôi đã thấy ở đồng bằng Bắc Bộ[1].

Trước hết, không có đình làng Nghệ nào mà tôi gặp có nhà Tiền tế phía trước và tuy cũng có Hậu cung nhưng không làm theo kiểu "chuôi vồ", mà nó là một căn nhà tách rời với Đại đình. Nguyễn Bá Lăng gọi là kiểu bố cục mặt bằng "chữ nhị". Trong gần một trăm đình làng có mặt trên đồng bằng Bắc Bộ mà tôi đã có dịp thăm thú, tôi chỉ thấy có một ngôi đình có mặt bằng kiến trúc kiểu chữ "nhị" như đình Nghệ, đó là đình Cao Thượng huyện Tân Yên, tỉnh Bắc Giang. Nhưng, Hậu cung của đình Cao Thượng chỉ là một căn nhà đơn sơ tới mức ai cũng có thể nhận ra sự miễn cưỡng của những người xây dựng nó. Về mặt niên đại thì hai công trình này cách nhau gần ba thế kỷ.

Cũng như ở miền Bắc, đại đa số đình Nghệ đều có nhà Tả vu và Hữu vu xây cất trên phần sân phía trước tòa Đại đình. Nhưng rất lạ là ở đình Hậu (Yên Thành) nó lại được xây cất trên khoảng sân giữa Đại đình và Hậu cung mà người Nghệ gọi là kiểu chữ "Khẩu". Trên thực tế, gọi như vậy là không đúng, vì hai căn nhà này không hề nối liền Đại đình và Hậu cung. Mặt bằng kiểu chữ "Khẩu" đích thực chỉ có đình Võ Liệt, vì hai nhà Đại đình và Hậu cung được nối với nhau bằng hai dãy hành lang tạo thành một hình vuông vây bọc một khoảng sân ở giữa. Cấu trúc này tôi chưa hề gặp ở bất cứ đình nào trên đất nước ta.

Về phương diện lịch sử của các công trình, trên mặt bằng đình Nghệ cũng gợi mở nhiều điều lý thú. Theo một tài liệu mà tôi ghi lại được ở đình Sừng (Yên Thành), có lẽ trong giai đoạn sớm (ít nhất vào thế kỷ thứ XVII, đình làng Nghệ vốn cũng chỉ có một tòa Đại đình như những đình làng cùng thời ở đồng bằng Bắc Bộ như: Viên Châu, Tây Đằng, Tường Phiêu... (Hà Tây). Bia đình Sừng cho biết, vào năm Cảnh Hưng thứ 47 (1786) người làng Sừng đã dựng cho làng mình một ngôi đình bằng tranh tre. Đến năm Cảnh Thịnh

---

[1] Trịnh Cao Tưởng. Đình làng bước đi ban đầu... Sđd.

thứ 5 (1797), do mưa thuận gió hòa, mùa màng phong đăng hòa cốc, dân làng đã thay ngôi đình tranh tre bằng một ngôi đình cột lim, mái ngói. Đến năm Gia Long thứ 8 (1809), làng Sừng thịnh vượng nên bắt tay khởi công xây dựng "Đình Hạ" - tức tòa Đại đình hôm nay. Đến năm Minh Mạng thứ 10 (1830) mới xây thêm hai tòa Tả vu và Hữu vu trên sân đình. Việc các thành phần kiến trúc trong quần thể kiến trúc đình được xây sớm muộn khác nhau là điều bình thường. Nhưng điều làm tôi ngạc nhiên là, người làng Sừng đã biến tòa Đại đình dựng năm 1797 thành tòa Hậu cung cho ngôi đình dựng năm 1809 là điều đã không hề có tiền lệ trên đồng bằng Bắc Bộ. Tôi chưa thể lý giải được những điều bí ẩn của hiện tượng hoán vị này. Nhưng nếu chỉ đứng trên phương diện kiến trúc để giải thích thì dễ hiểu hơn. Như chúng ta đã biết, trong kết cấu kiểu chuôi vồ thì tòa Đại đình gắn liền với Hậu cung. Do vậy, khi sửa Đại đình tất yếu phải sửa Hậu cung. Còn nếu hai tòa Đại đình và Hậu cung có kết cấu kiểu chữ Nhị thì việc hoán vị chúng cho nhau trở thành một việc đơn giản.

Trên đây là một số yếu tố khác biệt về mặt bằng tổng thể giữa đình Nghệ và đình Bắc mà tôi đã đọc ra được. Nếu như cần phải chốt lại những gì tôi đã nói ở trên thì, ngoài những tiền lệ, những chi tiết, ta có thể nói: đặc điểm cơ bản của phần kiến trúc trung tâm của đình làng Bắc Bộ có kết cấu kiểu chữ "Đinh" hay còn gọi là "chuôi vồ", thì ở Nghệ, nó có kết cấu kiểu chữ "Nhị".

3. BỘ MÁI

Đứng trên cách nhìn tổng thể thì mái của đình Nghệ cơ bản giống mái đình Bắc, đó là mái kiểu "tàu đao, lá mái" lợp ngói mũi hài. Nhưng có một biệt lệ đã xảy ra với ngôi đình cổ nhất - đình Hội Thống. Mái đình Hội Thống lợp ngói mũi hài, nhưng lại lợp theo kiểu "tàu hộp" hay còn gọi là "giả tàu". Ở kiểu mái này, bốn góc đao không còn nữa. Đường cong nơi góc mái chỉ là đường cong trang trí trên bờ giải mà thôi. Đã không còn mấy ai tranh cãi về nguồn gốc nam Trung Quốc của kiểu mái này nữa, chỉ có khác là, ở nam Trung Quốc thì người ta dùng ngói ống, ngói bản nhỏ (tương tự như ngói chiếu của ta) hay ngói âm dương để lợp, còn ở đình Hội Thống lại là ngói mũi hài. Việc du nhập các yếu tố kiến trúc ngoại sinh trong nền kiến trúc cổ truyền Việt Nam là điều không lạ - tôi đã có đôi lần trình bày trên các tạp chí chuyên ngành, nhưng trong kiến trúc của đình làng Bắc Bộ trước thế kỷ XIX không hề thấy có ngôi đình nào có bộ mái lợp theo kiểu thức

"tàu hộp", còn ở Nghệ thì đây cũng được xem là trường hợp duy nhất. Không có nguồn tài liệu nào giúp tôi có ngay được câu trả lời chính xác cho hiện tượng này mà chỉ có lời dự đoán. Một là, Hội Thống vốn là một thương cảng có rất nhiều người Hoa đến đây định cư buôn bán. Phải chăng vì lẽ đó ảnh hưởng của kiến trúc nam Trung Quốc trên bộ mái đình Hội Thống là điều có thể hiểu được. Còn lý do thứ hai, cũng không phải là không có khả năng xảy ra là trong quá trình trùng tu vào những thế kỷ sau, người ta đã thay đổi cấu trúc mái của đình từ kiểu "tàu đao, lá mái" truyền thống như các đình làng trên khắp đất Nghệ thành kiểu "tàu hộp" như ta đang thấy. Câu trả lời chính xác cho hiện tượng này đang còn phía trước.

Một đặc điểm khác cũng rất đáng được lưu ý của mái đình Nghệ là rất hiếm hay có thể nói, tôi chưa thấy kiểu "đầu hồi bít đốc". Kiểu mái này có thể đã xuất hiện ở đồng bằng Bắc Bộ từ cuối triều Lê, rất phổ biến dưới triều Nguyễn, nhưng chỉ là ở nhà dân, miếu nhỏ, nhà thờ họ... điều đó có lẽ đã phần nào biểu thị thái độ trân trọng với kiến trúc truyền thống của người Nghệ cho ngôi đình của mình. Thái độ đó sẽ còn được thấy rõ hơn trong bộ khung đình.

4. BỘ KHUNG

Giống như những đình làng đồng bằng Bắc Bộ, đình Nghệ vốn cùng một lối kiến trúc nhà khung gỗ. Đó là những căn nhà được xây dựng trên cơ sở các vì liên kết với nhau bằng xà, dầm. Sức nặng toàn bộ căn nhà rơi trên các chân tảng, tường nhà không phải là cơ sở chịu lực mà chỉ có tác dụng ngăn che mưa nắng. Các thành phần kiến trúc được liên kết lại với nhau nhờ một hệ thống mộng phức tạp, không dùng đinh, keo hoặc lạt buộc.

Mặc dầu về phương diện kiến trúc, đình Bắc và đình Nghệ cùng có chung một nguyên tắc. Nhưng về chi tiết kỹ thuật ở hai vùng lại hoàn toàn khác nhau. Ở đồng bằng Bắc Bộ, những đình làng được xây dựng vào thế kỷ XVI thường có vì 4 hàng chân cột. Trong hai thế kỷ sau XVII và XVIII, tuyệt đại đa số đình làng đều có 6 hàng chân cột. "Mốt" vì 6 cột mạnh tới mức, các đình làng vốn xưa có 4 cột đã phải nới thêm hai hàng chân nữa. Đình Lỗ Hạnh, đình Phù Lưu (Bắc Ninh) là hai ví dụ điển hình. Bước sang thế kỷ XIX, không rõ vì lý do gì, người ta quay lại với kiểu vì hàng 4 chân cột. Trong khi đó ở Nghệ, tôi không hề thấy có mặt của kiểu vì 6 hàng chân trong kiến trúc đình làng. Vì 4 cột đã được các kiến trúc sư "thiết kế" đình

Nghệ ở mọi thời đại sử dụng. Đây là một yếu tố rất cổ. Vì nếu theo dõi các kiến trúc còn sót lại trên đồng bằng Bắc Bộ được xây dựng dưới thời nhà Trần, thời Lê sơ cho đến thời Mạc đều có vì 4 hàng chân. Thêm nữa, cơ sở tính toán của cây thước tầm trong mọi căn nhà của nền kiến trúc cổ Việt Nam đều tính trên vì 4 hàng chân cột.

Liên quan tới cột là hệ thống liên kết cột. Có thể nói, về phương diện này, đình Nghệ cũng có một lối đi riêng. Trong non trăm đình làng ở đồng bằng Bắc Bộ được xây dựng trong ba thế kỷ XVI, XVII, XVIII mà tôi được biết, chỉ có một số ít đình làng có kiểu liên kết cột bằng kẻ suốt là đình Ngu Nhuế (Hưng Yên), đình Ngọc Than (Hà Tây) nhóm đình Hương Canh (Vĩnh Phúc), còn hầu như tất cả đều liên kết kiểu "thượng rường - hạ kẻ". Ngược lại, ở Nghệ, trừ đình Trung Cần và một số vì ở đình Hoành Sơn có kiểu liên kết "chồng rường - bẩy hiên" kiểu liên kết phổ biến của đình Nguyễn ở đồng bằng Bắc Bộ, còn hầu như tất các các ngôi đình khác đều sử dụng kẻ để liên kết cột. Liên kết cột bằng kẻ trong vì được xem là một đặc trưng của nền kiến trúc cổ dân tộc. Cổ hơn trong hệ vì truyền thống là kiểu vì "trên kèo - dưới kẻ - cột đội thượng lương". Kiểu vì này được xem như là sự tái hiện nhà khung tre 5 cột - trốn cột giữa, bằng gỗ. Đây chính là vì kèo đình Hội Thống. Cho đến nay, chúng ta vẫn mới chỉ thấy các ngôi đình ở Tam Canh (Phúc Yên) trong số hàng trăm đình làng được xây dựng trong ba thế kỷ XVI, XVII, XVIII trên đồng bằng Bắc Bộ có kiểu vì truyền thống này.

Đình Hoành Sơn có 8 vì, trong 8 vì đó có 4 vì liên kết cột bằng kẻ, 4 vì còn lại liên kết cột bằng con rường được sắp xếp so le nhau. Theo cách đặt tên của kiến trúc truyền thống thì đình Hoành Sơn có 4 vì kiểu "chồng rường - bẩy hiên" với giá chiêng trên vì nóc và 4 vì kiểu "kẻ chuyền - tứ trụ - lòng thuyền". Ở Bắc cũng có kiểu nhà có vì hỗn hợp như thế. Ví dụ như nhà Đại bái của Văn Miếu Hà Nội, hay trong các nhà dân làm theo lối cổ truyền. Nhưng "chồng rường" chỉ sử dụng ở hai vì hồi chứ không bao giờ thấy xếp so le như ở đình Hoành Sơn. Nguyên nhân nào khiến người thợ dựng đình Hoành Sơn lại áp dụng kiểu xếp vì độc đáo như vậy ? Họ muốn thể hiện tài năng, kỹ thuật của mình trong cả hai kiểu vì hay vì một bí mật kỹ thuật, mà khi để lại công trình cho hậu thế, họ đã "quên" không nhắn gửi lại, hay họ cố tình thách thức sự đoán giải của chúng ta?

Nếu như hai đình làng được xây dựng trong thế kỷ XVIII đã khiến cho chúng ta phần nào bối rối trước lối thể hiện vì, thì chính các đình Nghệ được

xây dựng trong thế kỷ XIX lại chứng tỏ sự nhất quán về mặt kỹ thuật. Tất cả những đình làng mà tôi đã được nhìn thấy đều có kiểu vì "kẻ chuyền - tứ trụ - lòng thuyền".

Vào thời điểm này, kiến trúc cổ Việt Nam đã tách ra thành hai ngả không khoan nhượng, một ngả quay trở lại với các kiểu thức truyền thống: vì kẻ chuyền, mái chân tàu, ngói mũi hài. Ngả thứ hai là: vì chồng rường, giả tàu, ngói ống, mô phỏng kiểu thức của kiến trúc nam Trung Hoa[1]. Nhưng ở Nghệ, tôi chưa thấy ngả đường thứ hai trong kiến trúc đình làng. Còn rất nhiều đình Nghệ tôi chưa may mắn được dịp thăm thú, nên rất có thể chúng cũng đã được chọn ngả đường thứ hai. Về phần mình, nói trong phạm vi tư liệu cuộc điều tra của tôi, thì đình làng Nghệ thời Nguyễn đã thể hiện tính dân tộc trong kiến trúc mạnh mẽ hơn nhiều vùng quê khác.

5. ĐIÊU KHẮC TRANG TRÍ

Cũng như các đình quê ngoài Bắc, đình Nghệ cũng là loại công trình kiến trúc cổ Việt Nam được hưởng một nền điêu khắc trang trí độc đáo nhất. Chúng ta cũng được gặp trên những thành phần kiến trúc đình Nghệ hình ảnh của con người lao động: đơm cá, cày ruộng, gánh củi, đấu võ… Nhưng ở vào một thời điểm muộn hơn so với đình Bắc khoảng gần một thế kỷ.

Có một điều rất đáng chú ý là: đình Hội Thống được khởi dựng vào thế kỷ thứ XVIII nhưng trên các thành phần kiến trúc lại hoàn toàn vắng bóng hình ảnh con người, rồng, mây là mô típ chủ yếu của nghệ thuật trang trí. Thời kỳ này, hình ảnh con người lại thấy phổ biến trong các ngôi đình xây cất trong thế kỷ sau như đình: Trung Cần, Hoành Sơn… Tuy nhiên ở những đình làng này, số bức chạm mô tả cuộc sống của người lao động chỉ chiếm một tỷ lệ rất nhỏ. Đại đa số các bức chạm mô tả các tích truyện cổ Trung Hoa, cá biệt như đình Hậu, có hai bức chạm thì đều dành cho chủ đề tích truyện.

Hẳn ta còn nhớ, vào thời điểm này, trong các đình Bắc Bộ, con người đã hoàn toàn vắng mặt trong nghệ thuật trang trí kiến trúc. Có lẽ chính đặc điểm này đã góp thêm những nét riêng của đình Nghệ so với đình Bắc, chí ít cũng là sự so lệch về thời gian xuất hiện các chủ đề trang trí.

---

[1] Trịnh Cao Tưởng. Văn hóa Nguyễn nhìn từ nhà khung gỗ.

Tuy nhiên, ngôn ngữ nghệ thuật trang trí kiến trúc đình làng Nghệ cũng vẫn là ngôn ngữ chung của nền điêu khắc gỗ đình làng Việt Nam, khởi từ thế kỷ thứ XVI với lối chạm bong kênh, nhiều lớp, nhiều tầng của những tay nghề vững vàng, thục luyện.

6. ÔNG KHỔNG TỬ VÀO ĐÌNH

Mặc dầu, là một vùng văn hóa đầy ý thức dân tộc trong việc bảo vệ giá trị truyền thống kiến trúc dân tộc như vậy, nhưng trên một bình diện khác, ở một vài nơi trên đất Nghệ, giá trị tinh thần của đình làng lại có những đổi thay đáng ngạc nhiên, một trong những hiện tượng được xem như lạ lùng nhất đó là việc đưa Khổng Tử vào đình.

Như chúng ta đều biết, trước khi đạo Cơ Đốc du nhập vào nước ta, xã hội Việt Nam tồn tại ba tôn giáo lớn là: đạo Phật, đạo Giáo, đạo Khổng và tín ngưỡng Thành hoàng. Mỗi một tôn giáo và tín ngưỡng đều đã xây dựng cho mình một thánh đường riêng: chùa của Phật, đền miếu của Đạo. Riêng kiến trúc của đạo Khổng, tên gọi tùy thuộc vào vị trí của nó. Ở kinh đô nó có tên Văn Miếu, ở quận huyện nó được gọi là Văn Chỉ, riêng Thành hoàng được thờ ở đình.

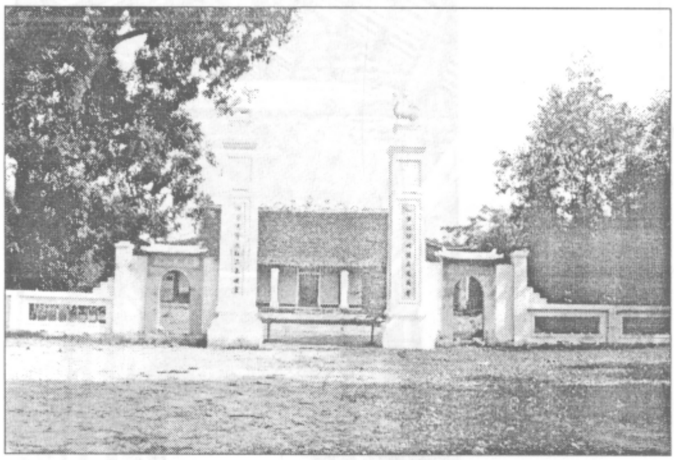
Chùa, đình, đền thì làng nào cũng có, nhưng chỉ có những làng có người đỗ đạt hoặc muốn đề cao việc học thì mới xây Văn chỉ. Về mặt tinh thần thì ba vị Phật, Lão, Nho có thể cùng ngồi chung trong một ngôi chùa, chứ chưa thấy các vị ấy ngồi chung trong một ngôi đình bao giờ, Thế mà, ở Nghệ, có một số làng, ông Thành hoàng đã bị đẩy ra khỏi đình. Ông Khổng Tử, ông tổ của Nho học đã vào đình thay thế vị trí của ông Thành hoàng (đình Võ Liệt - Thanh Chương) hay cùng phối hưởng chung với các môn đệ của mình, mặc dầu hai người sống ở hai thời đại, hai phương trời có khoảng cách thời gian tính năm bằng ngàn, không gian tính cây số bằng vạn như ở đình Trung Cần - Nam Đàn, Khổng Tử cũng được phụng thờ với ông Tống Tất Thắng - một người làng, một nhân thần, thi cử đỗ đạt đã được ra làm quan dưới triều Lê, sinh thời khoảng 1523 - 1566.

Ông Khổng Tử được coi là Thành hoàng, đó là hiện tượng mà ta rất ít gặp ở các nơi trong Nam, ngoài Bắc - trừ xứ Nghệ. Như chúng ta đều biết, xứ Nghệ - đất Khổng nho, một thời vang vọng, quê hương của hàng trăm tiến sĩ, thám hoa, bảng nhãn... Phải chăng, các học trò của ông trong một

vài làng quê muốn tôn vinh ông, nên đã đẩy ông Thành hoàng ra khỏi ngôi nhà của mình - ngôi đình, nơi ông đã từng ngự trị hàng ngàn năm trong tâm thức cổ Việt?

Dẫu sao, đây cũng chỉ là hiện tượng biệt lệ ở một vài làng quê có nhiều người đỗ đạt, nhưng cho dù biệt lệ cũng là một hiện tượng không thể không ghi lại.

Tản mạn đôi điều nhân một chuyến đi, chắc có nhiều điều viết ra đây vội vã cần phải đính chính - nếu tôi có dịp, một lần nữa đến với các đình Nghệ. Nếu không, tôi sợ rằng, lòng thành tôi bày tỏ ra đây, khác chi "Yêu nhau chẳng quá bằng mười phụ nhau".



Đình Hội Thống
Nghi Xuân - Hà Tĩnh



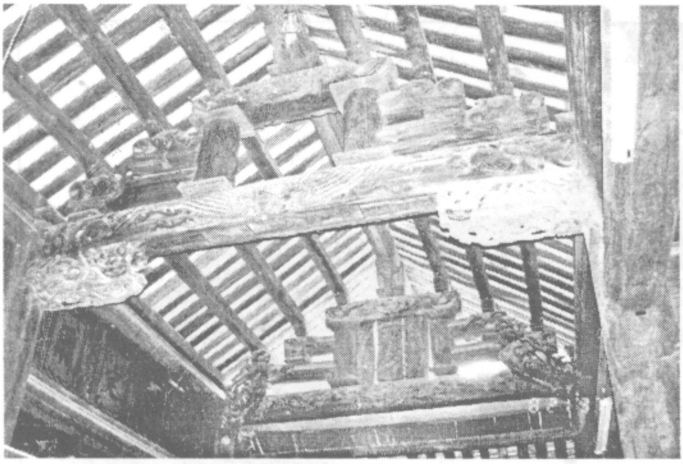
Đình Hoành Sơn
Nam Đàn - Nghệ An



Góc mái đình Sừng
(Nghệ An)



Lòng đình Hoành Sơn
(Nghệ An)



Vì kèo đình Trung Cần
(Nghệ An)

THẨM ĐỊNH LẠI GIÁ TRỊ KIẾN TRÚC VĂN MIẾU - HÀ NỘI[1]

Cách chúng ta hơn 9 thế kỷ, sử cũ ghi "Mùa thu tháng 9 làm Văn Miếu, đắp tượng Khổng Tử, Chu Công và Tứ phối, vẽ tượng Thất thập nhị hiền, bốn mùa cúng tế. Hoàng thái tử đến học"[2] .

Sáu năm sau cũng *Đại Việt sử ký toàn thư* lại chép "Bính Thìn năm Anh Vũ Chiêu Thắng thứ nhất (1076) tháng 4… lập nhà Quốc Tử Giám, tuyển các văn thần những người có học vấn vào đó"[3]

Với hai sự kiện trên nhà Lý đã làm được việc khởi đầu quan trọng trong sự nghiệp phát triển giáo dục của đất nước.

Dưới triều Trần vị trí của Văn miếu Quốc Tử Giám càng có địa vị cao. Năm 1253 Trần Thánh Tông đã đổi Quốc Tử Giám thành Quốc học viện làm nơi giảng dạy cho con em vua quan và cả con cái thường dân học giỏi trong cả nước[4].

Quốc học viện ở thời Lê, thời Nho giáo thịnh trị đã được nâng lên tới mức Đại học với tên gọi Thái học viện. Suốt ba thế kỷ tồn tại Thái học viện đã không hề đổi chỗ rời ngôi và ngày càng phát triển.

Mãi cho tới thời Nguyễn, khi các vua nhà Nguyễn dời kinh đô vào Huế, Văn miếu Quốc Tử Giám cũng phải dời theo. Từ đó, trường xưa nay chỉ còn một chức năng duy nhất là Văn miếu nơi thờ Khổng Tử - ông tổ của Nho học.

Chúng ta không hề có trong tay một trang sử cũ nào mô tả cấu trúc của Văn Miếu ở ngày khởi dựng và sự mở mang dưới các thời Trần, Lê. Hình như mô tả tổng thể các công trình kiến trúc cổ không phải là công việc quen làm của các sử gia phong kiến.

Còn Văn miếu hiện đang cùng chúng ta đã được nhiều người giới thiệu. Người Pháp trước đây cũng đã cho đạc hoạ tỷ mỷ và gần đây nhất giáo sư

---

[1] Bài đọc tại Hội thảo khoa học Văn Miếu Quốc Tử Giám Hà Nội. Hà Nội, 1992.

[2] Đại Việt sử ký toàn thư. Tập I. Tr. 234. Nxb Khoa học xã hội, Hà Nội

[3,4] Đại Việt sử ký toàn thư. Tập III. Tr.331. Sdd.

Đỗ Văn Ninh đã giới thiệu một cách khá chi tiết ở bài mở đầu cho một loạt bài mang tên Quốc Tử Giám (Hà Nội) đăng trên Nghiên cứu Lịch sử từ số 2 năm 1986[1].

Giới thiệu Quốc Tử Giám Văn miếu thì đã quá nhiều, song việc đánh giá các di tích ở Văn miếu thì lại quá ít.

Ngay trong bài viết rất khoa học và nghiêm túc của giáo sư Ninh cũng chỉ dành đôi dòng cho việc đánh giá giá trị các di tích ở Văn miếu và cũng không tránh khỏi một công thức cổ truyền, giáo sư đã kết luận cho công trình nghiên cứu của mình như sau: "Cho dù bóng dáng kiến trúc thời Lý, thời Trần không còn dấu vết nơi đây, phần lớn các kiến trúc đều là sản phẩm thời Lê mạt. Quốc Tử Giám Văn miếu Hà Nội vẫn giữ được trọn vẹn giá trị của một khu di tích kiến trúc cổ Việt Nam"[2].

Bỏ quên hoặc né tránh với một lý do nào đó trong việc đánh giá giá trị thực của Văn miếu đã dẫn tới việc giới thiệu các công trình kiến trúc hiện còn ở Văn miếu như là sản phẩm của ngày mới tạo dựng (năm 1070) và mang đặc trưng tiêu biểu cho nền kiến trúc cổ truyền của dân tộc.

Xin trích dẫn ra một ví dụ gần đây nhất, trong bài: "Hãy xây dựng một tháp rùa mới" của kỹ sư Bùi Tuấn Nho có ý đồ sử dụng vào công trình của mình... "Mang biểu tượng về Khuê Văn các của Văn miếu được xây dựng từ năm 1070 là trường đại học đầu tiên ở nước ta..."[3].

Để tránh những ngộ nhận như vậy, cần phải có sự đánh giá nghiêm túc hơn đối với các công trình kiến trúc Văn miếu.

Trước hết, về mặt niên đại, phần lớn các kiến trúc hiện còn của Văn miếu không phải là sản phẩm của thời Lê mạt mà cơ bản là kiến trúc thời Nguyễn. Tôi xin được điểm danh niên đại các di tích hiện còn ở Văn miếu từ ngoài vào trong.

Công trình kiến trúc Nguyễn gồm có: Văn miếu môn, Đại trung môn, Khuê Văn các (dựng năm 1805), nhà bia (tu sửa năm 1863 và xây mới vào những năm gần đây), Đại thành môn (sửa năm 1888), Bửu đình. Muộn hơn

---

[1] Xem thêm- Đỗ Văn Ninh. *Bia Nghè trường Giám*. Nxb Khoa học xã hội. Và trí tuệ Việt Nam với Văn miếu Quốc Tử Giám

[2] Đỗ Văn Ninh. Sách đã dẫn

[3] Hà Nội mới Chủ nhật ngày 2-9-1990.

nữa là Tả vu và Hữu vu được sửa lại vào đầu thời thuộc Pháp nên không còn giữ lại một dáng vẻ nào của kiến trúc cổ Việt Nam.

Chỉ có hai công trình còn lại, tất nhiên công trình chính là Bái đường và Thượng điện đã được nhiều người coi là sản phẩm của thời Lê mạt.

Tuy không được đề ghi niên đại, nhưng sự không đồng nhất về niên đại của các thành phần kiến trúc trong hai toà nhà cho thấy nó không còn là sản phẩm của một thời. Dấu vết cổ nhất trên hai công trình này có lẽ là tấm vỉ ruồi ở nóc hồi nhà Thượng điện, hiên nhà Đại bái có phong cách nghệ thuật điêu khắc thế kỷ thứ XVII, một số mảng chạm khắc ở nhà Đại bái lại có phong cách nghệ thuật điêu khắc thế kỷ XVIII, còn con rồng trên nóc nhà Đại bái thì không ai không biết nó được đắp vào thời Nguyễn.

Như vậy, niên đại chung cho các công trình kiến trúc ở Văn miếu là Nguyễn và phần còn lại cũng đã được tu sửa quan trọng dưới thời Nguyễn chứ không phải bất cứ thời đại lịch sử nào khác.

Định niên đại cho các di tích ở Văn miếu là cần thiết, song việc đánh giá nó cũng không kém phần quan trọng. Có phải các công trình kiến trúc ở Văn miếu là hình ảnh tiêu biểu cho nền kiến trúc của dân tộc như lâu nay vẫn được nhiều người ngợi ca không? Theo tôi hoàn toàn không đúng như vậy. Và, ngược lại, có thể nói các công trình kiến trúc ở Văn miếu chịu ảnh hưởng nặng nề của kiến trúc Trung Hoa.

Cũng lại cho phép tôi nhận diện cụ thể từng công trình.

Ngay từ Văn miếu môn, người ta đã nhận ra ngay kiểu tam quan gạch có lầu là sản phẩm của kiến trúc Nguyễn nhập nội. Tam quan trong kiến trúc cổ truyền Việt Nam thường là các nhà bốn mái, ba gian không tường vách với tàu đao lợp ngói mũi hài, còn kiểu thức trụ thì chỉ có 4 trụ kiểu lồng đèn hộp không hề có tầng lầu.

Kiến trúc lầu các không phải là hình ảnh của kiến trúc cổ truyền ở nước ta.

Các cửa Đại trung môn, Đại thành môn đều làm một kiểu vì kèo ba cột với các con rường chồng xếp lên nhau là điển hình của kiểu thức vì kết cấu gỗ trong kiến trúc Trung Hoa. Kiểu vì nhập nội này được thấy trong tam quan chùa Kim Liên, xây dựng thời Quang Trung cuối thế kỷ XVIII, nhưng

tam quan có niên đại thế kỷ XVI, nơi mà hệ vì của nó hoàn toàn xa lạ với kiến trúc truyền thống ở phía Bắc. Chúng chỉ khác các tam quan trong kiến trúc cổ Trung Quốc là trên mái của chúng đều lợp ngói hài chứ không phải là ngói ống mà thôi.

Ảnh hưởng của kiến trúc Trung Hoa nặng nề nhất ở Văn miếu lại là Khuê Văn các. Không có bất kỳ một dẫn chứng khả dĩ tương đồng nào với Khuê Văn các trongkho tàng kiến trúc cổ Việt Nam các thời Lý, Trần, Lê.

Kiểu thức: *chồng diêm, ngói ống, không có bộ khung kết cấu kèo kẻ, con sơn nhiều tầng vuông góc với thân cột* là những đặc trưng của kiến trúc Trung Hoa mà không một nhà nghiên cứu kiến trúc cổ nào dám phủ nhận nó.

Đấy là, tôi chưa kể hết các chi tiết khác mà những người xây dựng Khuê Văn các đã tiếp thu kiến trúc ngoại lai khá là trung thực.

Ở hai căn nhà cuối cùng, nơi ngay cả những người đã nhận ra các kiểu thức Trung Hoa ở các công trình tôi vừa kể trên vẫn bảo vệ nó là kiến trúc thuần Việt. Theo tôi, trên mình nó vẫn còn để lại sự giao thoa giữa hai nền kiến trúc.

Bộ vì các gian chính của nhà Đại bái có sử dụng *kẻ suốt, tứ hàng chân* (bốn cột) - một đặc trưng rõ rệt của kiến trúc cổ Việt Nam, nhưng ở phần *vì nóc* lại vắng mặt cái *kẻ ngồi và giá chiêng* của nền kiến trúc dân tộc, thay vào đó là các con rường đỡ khoảng nóc. Còn ở hai vì hồi, cái *kẻ* mất hẳn, chỉ còn cái *bẩy* và các con rường ngự trị. Kết cấu *rường* cũng là kỹ thuật nhập nội của kiến trúc cổ Việt Nam.

Tất nhiên, tôi cũng đồng ý là hai nhà Đại bái và Thượng điện ảnh hưởng của kiến trúc cổ Trung Hoa ít nhất và những yếu tố ngoại lai mà nó tiếp thu cũng đã được tuân thủ theo phương cách tính toán của kiến trúc cổ Việt Nam. Nhưng, điều đó lại làm tôi nghi ngờ trong việc xác định niên đại - Lê cho nó. Vì, cho đến nay, tôi chưa có may mắn được thấy trên đồng bằng Bắc Bộ một công trình kiến trúc có quy mô to lớn như nhà Đại bái có kết cấu kiểu vì "tứ trụ - lòng thuyền". Kiểu vì này đến thế kỷ XIX mới trở nên phổ biến ở Bắc Bộ. Tuy chưa có được những bằng chứng cụ thể, song tôi vẫn nghĩ, nhà Đại bái và Thượng điện đã được sửa chữa lớn dưới thời Nguyễn. Trong khi sửa chữa, người ta đã sử dụng lại một số vật liệu của công trình

kiến trúc thời Lê nên nó không phải là hai công trình đích thực của thế kỷ XVII - XVIII trong quần thể kiến trúc ở Văn miếu.

Sự có mặt của yếu tố kiến trúc cổ Trung Hoa ở Văn miếu hay cũng như bất kỳ ở một di tích nào là một điều không khó hiểu. Như mọi người đều biết, Việt Nam và Trung Quốc là hai nước láng giềng có quan hệ văn hoá rất lâu đời. Suốt trong 10 thế kỷ sau Công nguyên phong kiến phương Bắc đã tìm đủ mọi cách ra sức đồng hoá dân tộc ta. Trong cuộc đấu tranh kiên cường để bảo vệ nền văn hoá dân tộc, ông cha ta đã tiếp thu nhiều yếu tố của nền văn hoá Trung Hoa để làm giàu cho kho tàng văn hoá của mình.

Ngay việc lập Văn miếu cũng là một biểu hiện của thực tế đó.

Sau khi giành lại nền độc lập cho dân tộc các triều đại phong kiến Lý, Trần, Lê luôn luôn đề cao nền văn hoá dân tộc nên kiến trúc hai triều đại Lý - Trần chịu rất ít ảnh hưởng của kiến trúc Trung Hoa. Sang thời Lê trong các công trình kiến trúc như đình, chùa đã xuất hiện kiểu vì "*thượng rường - hạ kẻ*" nhưng các kiến trúc sư thời Lê đã đưa con *rường* vào hệ thức toán dựng vì hoàn toàn Việt Nam.

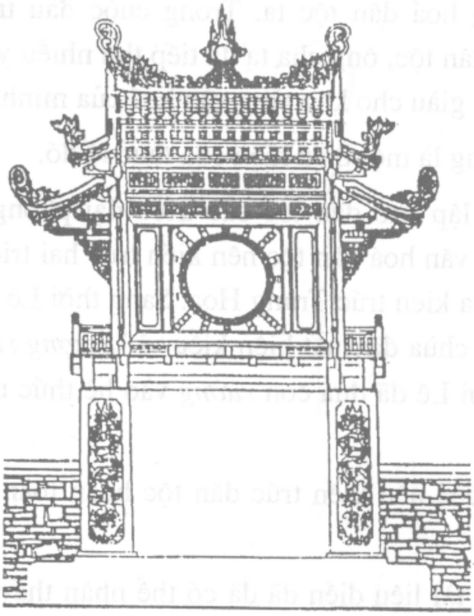
Đến thời Nguyễn bước đi của nền kiến trúc dân tộc hoàn toàn khác với các triều đại trước.

Cho đến nay, từ các nguồn tài liệu điền dã đã có thể nhận thấy các kiến trúc Nguyễn phát triển theo hai con đường hoàn toàn đối ngược nhau. Các công trình kiến trúc lớn có xu hướng mô phỏng kiến trúc Trung Hoa, còn trong dân gian nền kiến trúc dân tộc lại được bảo vệ vững chắc. Nhà "kẻ chuyền", "tứ trụ lòng thuyền" mang bản sắc hoàn toàn dân tộc ít gặp ở thời Lê, nay lại trở thành phổ biến trong kiến trúc dân gian thời Nguyễn.

Văn miếu nằm trong khuynh hướng thứ nhất của nền kiến trúc Nguyễn. Do vậy, ngoài các công trình cũ còn lại, những cái gì sinh ra vào thời đại này không thoát ra khỏi trào lưu kiến trúc bấy giờ.

Nếu chúng ta hiểu, hoàn cảnh địa lý và lịch sử Việt Nam cũng đều đã hiểu rằng, *trong toàn bộ nền văn hoá của nhân loại. Không có một nền văn hoá nào không chứa đựng những yếu tố của nền văn hoá khác* thì chúng ta không có gì hổ thẹn khi thấy các yếu tố của nền văn hoá Trung Hoa trong các kiến trúc của Văn miếu Quốc Tử Giám Hà Nội.

Cái "mốt" cho mọi công trình kiến trúc cổ trên đất nước ta đều *"mang tính dân tộc độc đáo"* là *"bản sắc riêng của văn hoá dân tộc"* mà ngày xưa nhiều người luôn luôn nói, thì từ nay tự nó cũng đã đến lúc phải thấy *" không còn hợp thời trang"* trong công cuộc đổi mới của đất nước. *"Mốt" đó càng không nên sử dụng cho* Văn miếu Quốc Tử Giám - trường đại học đầu tiên của đất nước.



Khuê Văn Các
(Văn Miếu)



Tam quan Văn Miếu - Hà Nội

VĂN HOÁ THỜI NGUYỄN NHÌN TỪ NHÀ KHUNG GỖ [1]

Triều Nguyễn bắt đầu từ khi vua Gia Long lên ngôi năm 1802 và kết thúc vào năm 1945, dài 143 năm. Với một triều đại mà thời gian tồn tại của nó nằm trong cả ba thời kỳ lớn của lịch sử Việt Nam: Trung đại - Cận đại - Hiện đại (theo cách phân kỳ của lịch sử Việt Nam đương đại) và đã để lại một di sản văn hoá đồ sộ nhất, hơn bất cứ một triều đại phong kiến nào trong lịch sử nên chúng tôi tự thấy chưa đủ năng lực để nói được nhiều về Việt Nam thời Nguyễn nói chung, văn hoá vật chất thời Nguyễn nói riêng. Đấy là chưa kể tới việc, do nhiều lý do khách quan, việc nghiên cứu văn hoá thời Nguyễn trước đây không mấy được quan tâm. Với tất cả lý do đó, chúng tôi xin được "quan sát" văn hoá thời Nguyễn trong một góc nhìn rất hẹp - từ các căn nhà khung gỗ. Sở dĩ chúng tôi chọn góc quan sát này vì kiến trúc vẫn được coi là gương mặt của các nền văn hoá. Thế mà nhà khung gỗ lại được coi là đặc trưng cơ bản của kiến trúc Nguyễn. Như vậy, nếu tìm hiểu nhà khung gỗ có thể thấy được phần nào văn hoá thời Nguyễn và sự chuyển động của nó trong một thời kỳ lịch sử sống động đầy kịch tính.

Như chúng ta biết, cơ sở của nền kiến trúc gỗ xây dựng trên các *vì kèo* (Chúng tôi đã có dịp phát biểu, gọi tên chung là *vì* đúng hơn. Bởi *kèo* là một yếu tố liên kết, nhiều *vì* cái *kèo* không có mặt nữa. ở đây, chúng tôi xin được dùng theo thói quen *vì kèo* là một từ chung). *Vì*, hay cụ thể hơn là *cách liên kết vì* mang đặc trưng riêng mà qua nó ta có thể nhận thấy đặc điểm của nền kiến trúc này hay nền kiến trúc khác trong tổng thể văn hoá *nhà khung gỗ*.

Trước đây, khi viết về kiến trúc Nguyễn (nói chính xác là kiến trúc nhà cửa thời Nguyễn) không một tác giả nào không dẫn điều 156 của bộ luật Gia Long coi đó là một bằng chứng về sự kìm hãm kiến trúc của ông vua đầu triều Nguyễn.

---

[1] Bài đọc tại Hội thảo khoa học *Những vấn đề văn hoá - xã hội thời Nguyễn*. Thành phố Hồ Chí Minh, 1994. *Xem*: Viện Khoa học Xã hội thành phố Hồ Chí Minh và Bảo tàng lịch sử thành phố Hồ Chí Minh. *Những vấn đề văn hoá - xã hội thời Nguyễn*. Nxb Khoa học xã hội. Hà Nội, 1995.

Chúng tôi không phủ nhận sự phân tích đúng đắn của các tác giả đi trước song điều chúng tôi quan tâm hơn là: đây là văn bản luật xây dựng đầu tiên trong lịch sử Việt Nam đến tay chúng ta và tiêu chuẩn của nền kiến trúc thể hiện trong điều luật đã được xây dựng trên cơ sở các *vì kèo*. Nhà khung gỗ thời Nguyễn có bao nhiêu dạng vì kèo? Cho đến bây giờ đã có thể trả lời câu hỏi này. Toàn bộ kết cấu nhà khung gỗ thời Nguyễn có hai dạng kết cấu *vì* cơ bản: vì liên kết cột bằng *kèo* hoặc *kẻ* và vì liên kết bằng các *con rường*.

Ở loại vì thứ nhất giữa hai miền Nam - Bắc có khác nhau chút ít về hình dáng cộng với sự khác nhau về tên gọi, song bản chất kỹ thuật giữa chúng chỉ là một.

Ở đồng bằng Bắc Bộ nhà khung gỗ thời Nguyễn phổ biến ở loại vì 6 hàng cột, xà liên kết không được làm thẳng và tiếp nối chồng lên nhau như nhà rường miền Trung mà, cái kèo được đẽo cong, nơi tiếp nối dấu trong bụng cột nên nhìn bên ngoài như một thanh gỗ liền. Loại kèo này có tên là *kẻ chuyền*, còn cái kèo ở nhà rường có tên là *kèo chồng*.

Trong tổng thể kiến trúc kinh thành Huế, một số căn nhà xây thời Gia Long - Minh Mạng (đặc biệt là Văn Miếu Huế) đã được làm theo kiểu *kèo chồng* của nhà rường.

Kiểu kết cấu thứ hai, *liên kết con rường*, được thực hiện cho tuyệt đại đa số các kiến trúc ở kinh thành Huế và các công trình tôn giáo ở miền Nam.

Ở đồng bằng Bắc Bộ, kết cấu *chồng rường* có mặt loáng thoáng tại một vài tam quan của các ngôi chùa ở thế kỷ XVI. Đến thế kỷ XVII cũng chỉ có ba ngôi chùa mà niên đại của nó đã được các nhà nghiên cứu chấp nhận là cuối thế kỷ XVIII và một giả thuyết có sức thuyết phục là nó đã được xây dưới thời Quang Trung xác lập được quyền lực của mình ở Bắc Hà.

Phải đợi đến đầu thế kỷ XIX kết cấu chồng rường mới trở nên phổ biến trong các công trình kiến trúc tôn giáo. Theo Ngô Huy Quỳnh, sự hiện diện của hệ thống vì này, "kết cấu gỗ có những thay đổi quan trọng. Ở Khuê Văn các, con sơn nhẹ nhàng với hai ba tay gỗ soi chỉ, một đầu trốn vào cột, đầu kia vươn ra từ tầu mái đã thay thế nhiệm vụ của cái *bẩy* đồ sộ đồng thời trở nên một yếu tố trang trí và tiêu biểu cho kiến trúc thế kỷ XIX, ở khoảng quá độ của khối kiến trúc chuyển từ mái dốc sang mặt tường đứng. Cái *thức* của nền kiến trúc cổ điển Việt Nam đã có những phát triển mới: Con sơn vừa có

giá trị kết cấu, vừa có giá trị trang trí đã thay thế cái kẻ do yêu cầu kết cấu *vì kèo chồng rường* tạo ra".

Đáng tiếc rằng, cái gọi là "bước phát triển mới" của nền kiến trúc gỗ đã dẫn ở trên không đáng được ngợi ca. Bởi, không có gì lạ, đó là sự sao chép một cách khá vụng về nền kiến trúc Trung Hoa. Các nhà nghiên cứu lịch sử kiến trúc cổ nói chung và kiến trúc gỗ nói riêng đã ghi nhận đặc điểm "chồng rường - đấu củng" là sản phẩm của nền kiến trúc gỗ Trung Hoa mà không thể là của ai khác.

Do hoàn cảnh địa lý liền kề, lại có hơn 1000 năm phong kiến Trung Hoa thống trị và sau đó từ thế kỷ XV, làn sóng người Hoa đổ bộ vào miền Nam Đại Việt để cư trú, buôn bán ngày một đông, nên việc văn hoá Việt tiếp thu yếu tố văn hoá Hoa là điều không thể phủ nhận. Song, các triều đại phong kiến Việt Nam trong lịch sử đã tiếp thu văn hoá Trung Hoa với liều lượng có khác nhau.

Theo dõi các công trình kiến trúc gỗ còn lại trên đồng bằng Bắc Bộ có thể thấy được rằng, từ thời Trần (vì kèo thượng điện chùa Bối Khê, Chùa Dâu, chùa Thái Lạc) cho tới thế kỷ XVI (chùa Cói, đình Tây Đằng, đình Phù Lưu, đình Lỗ Hạnh...) *vì kèo* đều là kiểu vì 4 hàng chân cột với kiểu liên kết cột bằng *kèo*. Chưa thấy xuất hiện yếu tố ngoại sinh tham gia kết cấu ở các vì chính. Đến hai thế kỷ sau XVII và XVIII, kiểu vì 6 hàng chân cột liên kết kiểu "thượng rường - hạ kẻ" trở thành phổ biến (các đình Thổ Hà, Phù Lão, Vườn Nội, Thắng Núi, Đình Bảng, Liên Hiệp, Phú Hữu...).

Đến thế kỷ XIX, vì kèo chồng rường mới chiếm ưu thế, song đi cùng với nó, như trên chúng tôi đã nói, một dạng vì truyền thống hoàn toàn đối lập với nó lại nảy sinh (đình Như Nguyệt...).

Liên kết chặt chẽ với cấu trúc vì, là kết cấu bộ mái. Trước đây, kiến trúc sư Nguyễn Bá Lăng đã có dịp vạch ra những tiêu chí khác nhau cơ bản giữa mái Việt "tàu đao - lá mái", lợp ngói mũi hài và mái Hoa" tàu hộp" hay "giả tàu" lợp ngói ống hoặc ngói âm dương.

Theo tiêu chí của Nguyễn Bá Lăng thì tuyệt đại đa số các công trình kiến trúc ở Huế, kể cả đình chùa bao quanh Huế đều làm kiểu "tàu hộp" lợp ngói "âm dương". Trong khi đó, ở miền Bắc, kiểu mái và vật liệu lợp vẫn thực hiện theo truyền thống mái Việt "tàu đao - lá mái" với ngói mũi hài.

Còn kiểu mái "chồng diêm" mà trong Luật Gia Long đã ghi, theo tôi không có gì phải bàn cãi nữa. Bởi, không chỉ cấu trúc mà cả tên gọi (diêm là mái - một từ Hán- Việt) đã khẳng định nó thuộc về nền kiến trúc Trung Hoa.

Từ những thực tế của tư liệu về nhà khung gỗ thời Nguyễn mà chúng tôi vừa trình bày ở trên có thể rút ra một số nhận xét cơ bản sau:

1. Theo các tài liệu hiện còn thì trong toàn bộ lịch sử Việt Nam không có một thời kỳ nào mà nền kiến trúc gỗ lại tiếp thu tới mức mô phỏng nền kiến trúc Trung Quốc như nền kiến trúc Nguyễn. Những hiện tượng này, đã chưa trở thành hiện tượng phổ biến dưới thời trị vì của hai ông vua đầu triều Gia Long - Minh Mạng.

2. Song cùng với sự "suy đồi" của nền kiến trúc gỗ bấy giờ, một nền kiến trúc truyền thống, trong lành đã nảy sinh trong dân gian như là để bảo vệ các giá trị của văn hoá dân tộc có nguy cơ bị diệt vong. Vì *kẻ chuyền* ra đời trong kiến trúc dân gian Bắc Bộ, *nhà rường* bảo lưu trong kiến trúc dân gian miền Trung. Hai xu thế này phát triển trên thế đối lập không dung hoà. Bởi, nếu như ở thời Lê còn chấp nhận một vì kèo hỗn dung "thượng rường - hạ kẻ" thì nền kiến trúc dân gian thời Nguyễn đã không chấp nhận sự "cải lương" trong kỹ thuật làm vì.

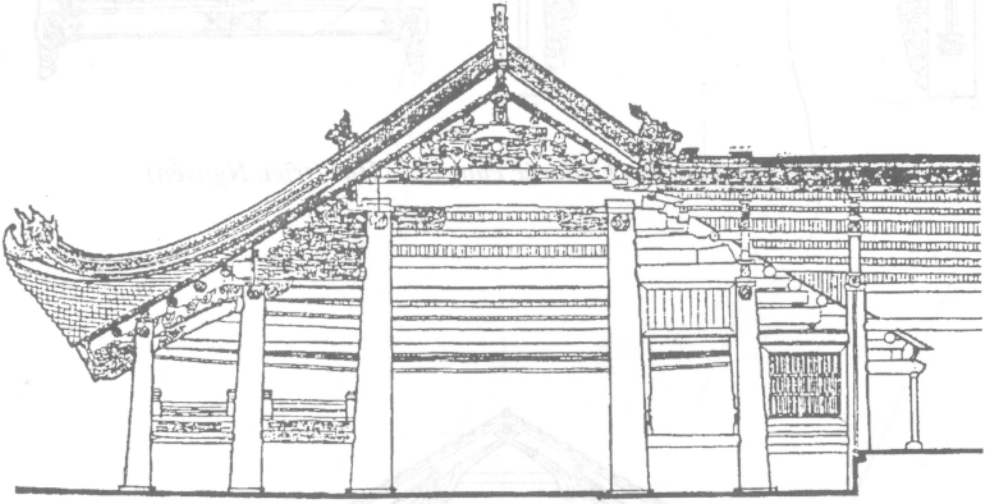
3. Truyền thống nhà khung gỗ thời Nguyễn ở miền Bắc được bảo vệ vững chắc hơn ở miền Nam.

Ở đồng bằng Bắc Bộ, ngoại trừ nhà dân, ngay trong các công trình tôn giáo cũng có hai loại *vì* tồn tại. Và kiểu *mái* và *vì truyền thống* vẫn đóng vai trò then chốt trong tất cả các công trình. Trong khi đó ở miền Nam, ngoài sự phổ biến của các loại *vì chồng rường, mái tàu hộp, ngói âm dương* lại là đặc trưng cơ bản của kiến trúc Nguyễn.

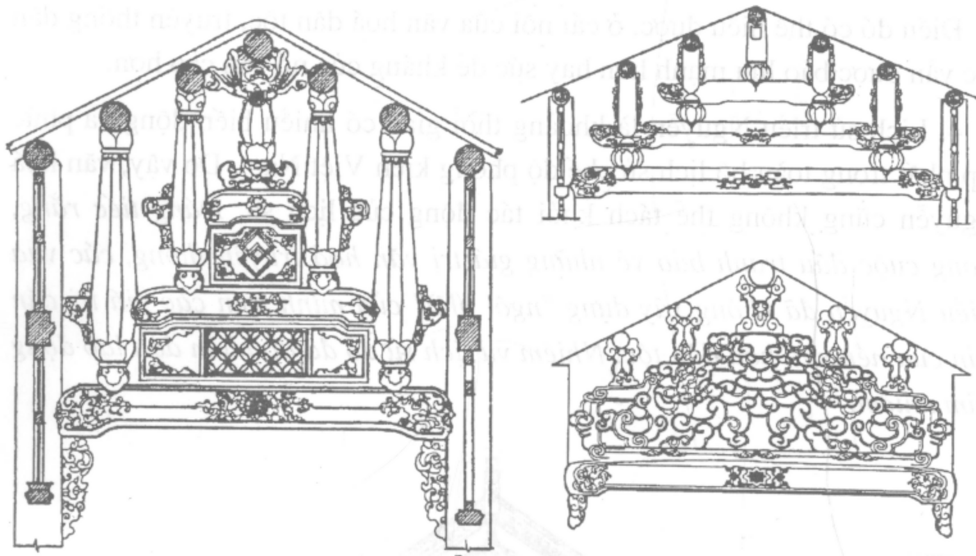
Truyền thống nhà khung gỗ ở miền Bắc còn được bảo tồn cho đến tận bây giờ. Ở nông thôn miền Bắc hiện nay, người ta vẫn tiếp tục làm nhà khung gỗ, mặc dù bốn mặt đã có tường xây, nhưng toàn bộ sức nặng của căn nhà vẫn do bộ khung đảm nhiệm. Tường chỉ để ngăn che mưa nắng, bảo vệ an ninh. Nhà khung gỗ thậm chí còn được đưa vào cả các kiến trúc nhà thờ Thiên chúa giáo như các nhà thờ nổi tiếng: Phát Diệm (Ninh Bình), Ngọc Hồi (Hà Tây)...

Điều đó có thể hiểu được, ở cái nôi của văn hoá dân tộc, truyền thống dân tộc vẫn được bảo lưu mạnh hơn hay sức đề kháng của nó vẫn cao hơn.

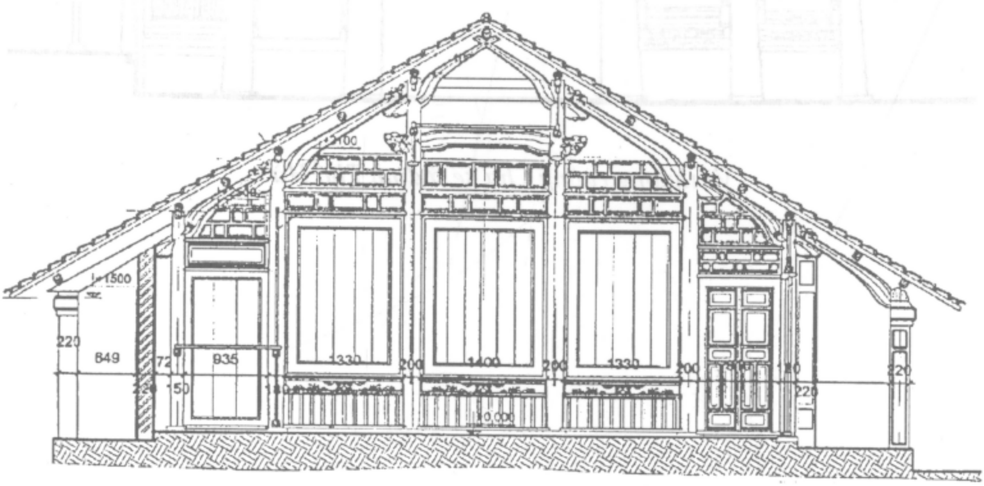
4. Lịch sử triều Nguyễn là khoảng thời gian có nhiều biến động và phức tạp nhất trong toàn bộ lịch sử chế độ phong kiến Việt Nam. Do vậy, văn hoá Nguyễn cũng không thể tách khỏi tác động của lịch sử. *Đáng tiếc rằng, trong cuộc đấu tranh bảo vệ những giá trị văn hoá truyền thống, các vua triều Nguyễn đã không xây dựng "ngôi nhà" của mình trên các giá trị căn bản của nền văn hoá dân tộc. Nhiệm vụ lịch sử đó đã do nhân dân lao động đảm nhiệm.*



Vì thượng rường - hạ kẻ ở đình Thổ Hà



Bộ vì giả thủ trong kiến trúc cung đình Huế (triều Nguyễn)



Kèo chồng -nhà rường. Nhà ở dân gian ở Quảng Ngãi

(Hình vẽ theo: kiến trúc Việt Nam qua các triều đại
của PTS.KTS. Nguyễn Đình Toàn)

HỘI AN - NHÌN TỪ CÁC BẢN VẼ GHI CỦA XÍ NGHIỆP BẢO TỒN VÀ TU SỬA DI TÍCH - BỘ VĂN HOÁ[1].

Tôi chưa một lần được đến Hội An - một đô thị cổ, một thương cảng nổi tiếng trong lịch sử nước nhà mà tôi biết đến nó khá lâu rồi trong tác phẩm của một con người uyên bác ở thế kỷ thứ XVIII - nhà bác học Lê Quý Đôn và những ghi chép của các thương nhân, giáo sĩ phương Tây buổi Hội An còn tấp nập thuyền bè.

Đó là một thiệt thòi và cũng là một điều khó có thể chấp nhận đối với một người nghiên cứu lịch sử kiến trúc và các kỹ thuật trong Khảo cổ học như tôi.

Dường như thấu hiểu sự thiệt thòi đó, tiến sĩ Hoàng Đạo Kính đã cho tôi được tiếp xúc với tất cả các bản vẽ ghi mà các kiến trúc sư, các kỹ thuật viên của Xí nghiệp do anh lãnh đạo đã làm việc cần mẫn và sáng tạo trong mấy năm qua. Và, cũng chính anh đề nghị tôi hãy viết một đôi điều về những căn nhà của đô thị cổ này, tôi hết sức băn khoăn. Bởi lẽ, muốn nói được một trong muôn một về những ngôi nhà cổ kính và quyến rũ của Hội An gót chân của người điền dã đã phải từng đi trên các phố hè của nó - song tôi lại chưa hề được giáp mặt dẫu chỉ một lần. Nhưng tôi không thể chối từ điều may mắn mà Ban tổ chức hội thảo và cá nhân tiến sĩ Hoàng Đạo Kính dành cho. Bởi vậy, những điều trình bày trong bài viết này sẽ khó tránh khỏi sai sót.

Tôi mong tìm thấy từ nơi các vị một sự cảm thông, nhiều điều lượng thứ.

Những bản vẽ mà tiến sĩ Hoàng Đạo Kính trao cho tôi không phải là tất cả các phố nhà của Hội An. Song, theo lời anh, đó là tất cả những kiểu nhà tiêu biểu của đô thị cổ.

Người làm công tác nghiên cứu có thể dễ nhận thấy những kiến trúc này mang phong cách khác nhau, được xây dựng ở nhiều thời điểm khác nhau. Nhiều căn nhà còn giữ được khá hoàn hảo những dáng vẻ của thời xưa cũ và cũng không ít ngôi nhà kỹ thuật xây dựng của thời hiện đại đang cùng tồn tại với kỹ thuật cổ kính của quá khứ.

---

[1] Bài đọc tại *Hội thảo về đô thị cổ Hội An*. Lần thứ nhất. Hội An năm 1985.

Nghiên cứu tổng thể kiến trúc đô thị Hội An sẽ là một đề tài to lớn, phải có sự đóng góp công sức của nhiều người, nhiều ngành. Trong đề tài lớn, tôi chỉ xin nhận một phần việc nhỏ: phân tích phong cách kiến trúc của những căn nhà kết cấu khung gỗ.

Nhà có kết cấu sườn chịu lực bằng khung gỗ được xem như là một phong cách của kiến trúc phương Đông và cũng là những công trình chủ yếu của khu đô thị cổ Hội An. Đặc trưng kỹ thuật của những kiến trúc này là sự liên kết của các vì tạo thành một bộ sườn chịu lực. Mỗi một vì bao gồm cột và hệ thống liên kết cột. Trong hai yếu tố tạo nên một vì, cột đóng vai trò thứ yếu trong việc phân loại các phong cách kết cấu. Vì số cột trong mỗi vì dao động rất nhiều: từ 2, 3, 4, 5, 6 đến 7 cột và cột trong mọi nền kiến trúc gỗ đều phải có, hơn nữa dáng hình của chúng không có gì khác nhau đáng kể. Còn lại, yếu tố liên kết cột của vì được xem là quan trọng đặc biệt. Chính hệ thống liên kết cột trình ra trước mắt nhà nghiên cứu, cung cấp tên gọi của các kiểu vì, mà dựa vào đó ta có thể phân biệt được địa điểm của các nền kiến trúc khác nhau. Mỗi một nền kiến trúc đều sử dụng kỹ thuật liên kết riêng. Sau khi đã lắp ráp hoàn chỉnh các vì, người thợ sử dụng hệ thống xà nối liền cột của các vì lại với nhau để tạo nên một bộ sườn chịu lực vững chãi. Trong kết cấu này, hệ thống liên kết tạo nên vì, giằng cột theo chiều dọc, các hàng xà giằng cột theo chiều ngang. Nơi gặp gỡ của hai hệ thống liên kết dọc ngang gặp nhau trên thân cột. Sức nặng của toàn bộ căn nhà do cột chịu đựng và dồn lên các chân tảng. Như vậy, tường nhà không phải là cơ sở chịu lực mà chỉ có tác dụng ngăn che mưa bay gió giật và nắng lạnh.

Đem những nguyên tắc kết cấu trên làm cơ sở để quy chiếu cho các kiến trúc cổ ở Hội An, ta có thể dễ dàng nhận thấy đặc trưng kỹ thuật của từng loại kiến trúc, và cả sự gặp gỡ phối hợp của các kỹ thuật khác nhau trong mỗi căn nhà.

Nhà cửa ở nơi phố cổ Hội An đã được xây dựng bằng kiểu liên kết cột tạo nên vì mà ta thấy phổ biến ở Trung Quốc và Đông Nam Á. Đó là liên kết *chồng rường* và liên kết *kèo - kẻ*. Ngoài hai kiểu liên kết này, một số căn nhà đã sử dụng phối hợp các loại liên kết trên.

Bây giờ, tôi lần lượt trình bày đặc trưng kỹ thuật của các kiểu liên kết cột trong các loại vì nhà ở Hội An.

1. Kiểu vì thứ nhất: *Vì chồng rường*. Trong kiểu vì này, người thợ dùng một thanh xà nối hai cột lại, các con rường đóng vai trò như các dầm ngắn đặt trên các đầu kẻ đè lên xà chính của khung. Càng lên cao, con rường càng ngắn dần để đỡ nóc mái ở giữa hoặc thu theo chiều dốc mái, đỡ các đòn tay. Trong kiểu vì này, xà là thành phần liên kết chủ yếu.

Các con rường khi thì chỉ "bào trơn đóng bén" đôi khi lại được cách điệu thành chữ thọ, hoa lá, vân mây… chúng dễ gây lầm lẫn về ngoại hình với người tham quan, song về mặt kỹ thuật cũng chỉ là một.

Kỹ thuật này được áp dụng trong xây dựng các vì của chùa Quan Âm, Dương Thương hội quán, đền thờ Hồ Văn Hoà… đây là kiểu vì phổ biến hay có thể nói mang đặc trưng kiến trúc gỗ Trung Quốc thời cổ.

2. Kiểu vì thứ hai. Có thể lấy căn gác nhà số 101 Nguyễn Thái Học làm ví dụ điển hình trong sưu tập các bản vẽ. Đây là một căn gác làm theo kỹ thuật nhà sàn làm với 4 hàng chân cột. Hai cột cái được nối với nhau bởi một xà vượt giống hệt chiếc "quá giang" trong các căn nhà tre gỗ Việt Nam. Hệ thống liên kết cột này có tên là "trên kẻ - dưới kèo". Chiếc kẻ có dáng cong, một đầu ăn mộng với chiếc kẻ nửa đối diện, còn đầu kia nối với cột cái. Nối tiếp kẻ là chiếc kèo thẳng liên kết cột cái với cột hiên, đầu kèo vươn dài ra khỏi cột con để đỡ rìa mái.

Trong kiểu vì này, kèo và kẻ vừa làm nhiệm vụ liên kết cột, vừa đỡ các đòn tay chạy dọc theo nóc mái. Hình dáng và kỹ thuật của vì mang đặc trưng kỹ thuật của nhà cửa vùng Hoa Nam và miền Trung Việt Nam.

3. Kiểu vì thứ ba. Tôi nhìn thấy trong bản vẽ nhà thờ họ Nguyễn ở Cẩm Hà. Đây là một căn nhà có bộ vì 7 hàng chân cột. Nếu như ta cắt bỏ phần hiên đi thì vì kèo nhà thờ họ Nguyễn giống hệt vì những căn nhà ở vùng đồng bằng Bắc Bộ với tên gọi "vì kẻ chuyền".Tuy nhiên nó cũng có hơi khác một chút: đoạn kẻ phần sau của vì là một thanh gỗ thẳng rất gần hình ảnh của cái kèo. Vì thế, rất dễ lầm với kiểu vì "tiền kẻ - hậu kẻ" ở Bắc Bộ. Nếu như bỏ phần hiên đi kiểu liên kết này rất gần gũi hay là một biến thể của vì "nhà lòng thuyền" Bắc Bộ.

4. Kiểu vì thứ tư. Nhà số 121 phố Trần Phú là kiểu nhà dựng nên dạng thứ 4 của cấu trúc: phối hợp hai kỹ thuật liên kết. Phần tiền sảnh được làm kiểu "chồng rường" nhưng phía ngoài lại sử dụng liên kết kẻ.

Ngoài việc sử dụng phối hợp hai kiểu liên kết trong một vì các kiến trúc sư xây dựng Hội An còn sử dụng cách xếp đặt cạnh nhau các căn nhà có các kiểu vì khác nhau. Bản vẽ căn nhà 101 phố Nguyễn Thái Học chẳng hạn. Căn nhà phía trước là nhà vì chồng rường nhưng phần sau lại là căn nhà có vì kiểu kèo kẻ[1].

Tôi vừa trình bày 4 dạng kết cấu vì của các căn nhà trong phố cổ Hội An. Mặc dầu cách phân loại của tôi đã đặt trên cơ sở kỹ thuật song vẫn còn mang tính hình thức - phân loại theo tên gọi dân gian cho dễ hiểu. Còn nếu chỉ hoàn toàn dựa trên những tiêu chí về kỹ thuật học thì nhà ở Hội An chỉ có hai loại liên kết: liên kết kiểu con rường và liên kết kèo. Bởi vì, kèo và kẻ chỉ khác nhau về tên gọi và đôi chút về dáng hình - kèo là thanh gỗ đặt thẳng, kẻ là chiếc kèo được tạo dáng uốn cong mềm mại - còn giữa chúng hoàn toàn giống nhau về bản chất và cả nguyên lý kết cấu.

Ở trên tôi đã trình bày một cách khô khan nguyên lý các vì nhà cổ Hội An. Từ kết cấu này, tôi xin phép được rút ra đôi điều với các ngôi nhà trong phố cổ.

1. Hội An không phải là một đô thị hoàn toàn mang tính cách kiến trúc Trung Hoa như một số người lầm tưởng. Như chúng tôi đã trình bày, bên cạnh những căn nhà kết cấu kiểu *chồng rường* mang phong cách kiến trúc Trung Hoa, còn lại không ít các căn nhà có vì làm kiểu *kèo kẻ*. Lối liên kết cột bằng kèo trong vì đã được tất cả các nghiên cứu kỹ thuật học xác nhận, đó là đặc trưng kỹ thuật phổ biến ở Đông Nam Á, vùng Hoa Nam Trung Quốc cũng là nằm trong khu vực văn hoá Đông Nam Á thời cổ, nên kỹ thuật xây dựng của các căn nhà như 101 Nguyễn Thái Học, không thể được xem là phong cách Trung Hoa về bản chất văn hoá cũng như đặc điểm kỹ thuật. Đấy là chưa kể, các kỹ sư do tiến sĩ Hoàng Đạo Kính lãnh đạo chưa vẽ các căn nhà mang phong cách kiến trúc kiểu Nhật, Tây phương và có thể Champa nữa mà rồi đây các cuộc điền dã khảo cổ học sẽ xuất trình trước chúng ta.

2. Khu đô thị cổ Hội An là một phức hợp kiến trúc đa dạng. Ở đây, ta có thể gặp gỡ rất nhiều phong cách. Song xu hướng phát triển kỹ thuật ở Hội

---

[1] Sau này tôi được biết đây cũng là một trong kiểu nhà phổ biến ở đô thị cổ Hội An.

An đã đem cho ta một không khí văn hoá lành mạnh. Vì, chúng ta đã thấy ở đây những căn nhà được dựng theo những kỹ thuật truyền thống nghiêm mẫu của riêng mình: có vì kẻ chuyền của người Việt, đứng cạnh vì chồng rường của người Hoa Bắc, lẫn với các căn gác cao của những kiến trúc nhà sàn thực hiện liên kết kèo kiểu Hoa Nam. Các kỹ thuật xây dựng đã không loại trừ nhau, mà còn tìm đến với nhau, bổ sung cho nhau để tạo nên các kết cấu kỹ thuật mới như vì chồng rường đã liên kết với vì kèo chồng là một dẫn liệu.

3. Các vì nhà ở phố cổ Hội An đã xuất trình trước lịch sử như một quy luật phổ biến của các nền văn hoá: luôn luôn bổ sung cho nhau để góp nên những hương sắc mới mẻ. Nó cũng bộc lộ những tình cảm đẹp của người dân lao động - chủ nhân của các nền văn hoá, không bao giờ chứa đựng trong sáng tạo của mình sự kỳ thị chủng tộc, kỳ thị văn hoá.

4. Sự có mặt những căn nhà mang phong cách kiến trúc Trung Hoa ở Hội An, vẫn mang đậm nét phong cách của kiểu nhà vừa là nơi cư trú vừa buôn bán, song với quy mô cấu trúc của nó đã phản ánh hai điều:

- Một là nó đã phản ánh được rõ rệt hoạt động ngoại thương của người Hoa ở Hội An. *Quy mô của các căn nhà tự báo chủ của nó chỉ là những đại lý. Họ thu mua hàng nội địa để bán cho các lái thương phương Tây, rồi họ lại mua hàng của phương Tây bán cho nhân dân bản xứ để kiếm lợi nhuận. Với vai trò đó, họ là những kẻ đầu tiên bắt nền kinh tế Đông Nam Á phụ thuộc vào phương Tây. Chúng ta không thấy có mặt ở Hội An những kiến trúc kho tàng có quy mô lớn của các đại thương*

- Thông qua các tư liệu đã cho thấy sự hưng suy của Hội An hoàn toàn do nhà nước phong kiến Việt Nam chi phối, các thương nhân người Hoa chưa đủ sức mạnh để gây nên những sức ép về kinh tế đối với triều đình phong kiến Việt Nam. Chính vì thế, kiến trúc của người Hoa ở Hội An chẳng những không thể bành trướng ra ngoài khu vực quy định của triều đình phong kiến Việt Nam mà ngay tại nơi nó được phép xây dựng cũng không trở nên một yếu tố độc nhất, loại trừ các phong cách khác.

Thế là từ các dòng "Mã lưu dân" đến các xóm kiểu Huê Cầu hay Phố Hiến ở miền Bắc, đến Hội An ở miền Trung, những người lao động Trung Quốc đến Việt Nam cư ngụ đã không bao giờ thực hiện được sứ mệnh đồng hoá người bản địa mà các thế lực phong kiến Trung Hoa mong muốn.

5. Nghiên cứu những kiến trúc cổ khác nhau được các thương nhân cư ngụ ở Hội An xây nên qua các thời đại, là ta đã đi vào một xu hướng nghiên cứu mới: *đánh giá vai trò văn minh thương nghiệp trong sự phát triển văn hoá của nhân loại*. Có lẽ, cho đến bây giờ không ít người vẫn nghĩ vai trò ngoại thương chủ yếu là buôn bán. Các thương nhân chỉ biết đến tiền và hàng. *Song thương nghiệp còn chứa đựng những chức năng mà ít người nghĩ đến là các chức năng văn hoá.* Thông qua hàng hoá những sản phẩm văn hoá đã được đem đến nhiều vùng khác nhau, làm cho các dân tộc có điều kiện tiếp xúc với nhau. Trong trường hợp như Hội An, chức năng văn hoá của thương nghiệp thể hiện rất rõ rệt, những công trình kiến trúc, công trình văn hoá tổng hợp phản ánh những cái chung nhất về kỹ thuật, mỹ thuật của các nền văn hoá đã được tạo dựng ở Hội An. Những người thợ Việt Nam đã được tiếp xúc với kỹ thuật mới, những phong cách mới, làm giầu có thêm kho tàng văn hoá của mình. Ngược lại, chính các thương nhân cũng đã mang về đất nước họ những đặc trưng văn hoá Việt. Sự chuyển tải hai chiều đó rõ ràng được đặt cùng với hành trang của các thương nhân.

6. Điều cuối cùng tôi muốn nói là, việc nghiên cứu kiến trúc cổ Hội An hôm nay có nhiều ý nghĩa như giáo sư Viện trưởng Viện Khảo cổ học Phạm Huy Thông của chúng tôi từng phát biểu: "*Cần phải nghiên cứu nghiêm túc những quan hệ thân thiết về văn hoá giữa Việt Nam và Trung Quốc để càng thấm thía sự gần gũi giữa nhân dân lao động- những người chủ sáng tạo nên các nền văn hoá cổ xưa. Và, đã có xưa sao lại không có nay?*

Nghiên cứu Hội An là sự đòi hỏi của lịch sử nói chung, của lịch sử ngoại thương và của khảo cổ nói riêng. Nó đặt ra trước chúng ta những vấn đề rất gần gũi cho sự nghiệp cách mạng của chúng ta ngày nay"... và cũng chính vì chúng ta nghĩ rằng, quan hệ lịch sử giữa các nước được hiểu thấu đáo dưới quan điểm Khảo cổ học hiện đại của Lênin, bao giờ cũng có lợi cho sự thân thiện giữa nhân dân các nước này"[1].

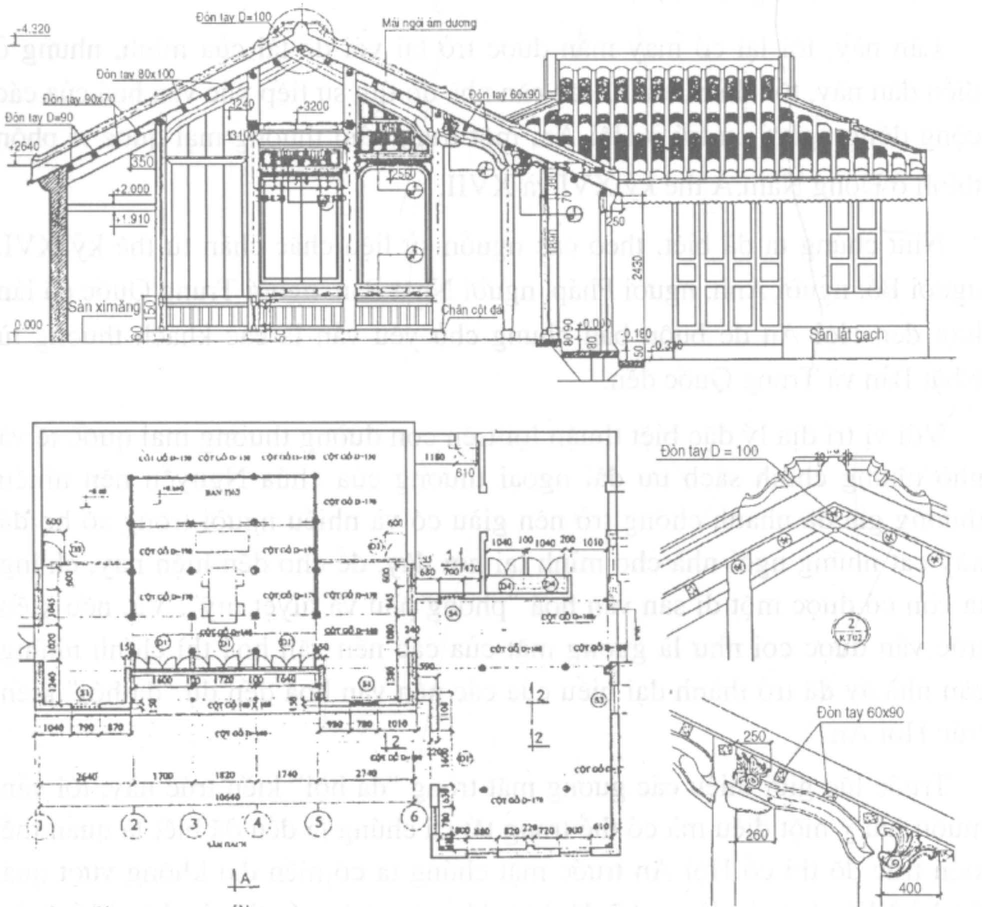
Sự phân biệt đặc trưng kiến trúc của các nền kiến trúc Trung Quốc, Nhật Bản, Việt Nam, phương Tây và có thể cả Champa nữa, hiện còn ở Hội An đâu phải chỉ có dựa trên một yếu tố kỹ thuật - lối liên kết các bộ khung nhà, mà còn có muôn vàn các tiêu chí khác. Song mới xuất phát từ một số yếu tố

---

[1] Phạm Huy Thông: *Văn hoá Đông Sơn trên lãnh thổ Trung Quốc ngày nay*. Tạp chí Khảo cổ học. Số 1, 1982.

kỹ thuật mà kiến trúc Hội An đã xuất trình trước chúng ta những ý tứ hàm xúc biết bao.

Tôi muốn có nhiều dịp được dạo trên các phố hè của đô thị cổ này để ghi chép, nghĩ suy. Song ước muốn của tôi đã lệ thuộc hoàn toàn vào Sở Văn hoá - Thông tin Quảng Nam - Đà Nẵng và những người chủ Hội An - chủ nhân của báu vật kiều diễm và say mê này.



Một bản vẽ nghiên cứu về nhà cổ ở Hội An

TIẾP XÚC VĂN HOÁ Ở HỘI AN NHÌN TỪ NHÀ KHUNG GỖ [1]

Năm năm trước, tôi đã có dịp phân tích kiến trúc cổ của Hội An trên cơ sở các bản vẽ ghi mà Tiến sĩ- kiến trúc sư Hoàng Đạo Kính trao cho tôi (Trịnh Cao Tưởng -1985).

Lần này, tôi lại có may mắn được trở lại với đề tài của mình, nhưng ở diễn đàn này, tôi chỉ muốn từ các căn nhà dò tìm sự tiếp xúc văn hoá của các cộng đồng người cư trú ở Hội An, một trung tâm thương mại quốc tế phồn thịnh ở Đông Nam Á thế kỷ XVI và XVII.

Như chúng ta đã biết, theo các nguồn sử liệu chắc chắn từ thế kỷ XVI, người Bồ, người Anh, người Pháp, người Nhật Bản, người Trung Quốc đã lần lượt đến Hội An để buôn bán nhưng chủ yếu vẫn là các khách thương từ Nhật Bản và Trung Quốc đến.

Với vị trí địa lý đặc biệt thuận lợi trên con đường thương mại quốc tế và nhờ những chính sách ưu đãi ngoại thương của chúa Nguyễn nên nhiều thương gia đã nhanh chóng trở nên giàu có và nhiều người trong số họ đã xây cất những ngôi nhà cho mình tại nơi đây, để cho đến hiện nay, chúng ta còn có được một di sản văn hoá "phong phú và tuyệt mỹ". Và, nếu kiến trúc vẫn được coi như là gương mặt của các nền văn hoá thì chính những căn nhà ấy đã trở thành đại biểu của các nền văn hoá đến dự "dạ hội" kiến trúc Hội An.

Trước lúc giới thiệu các gương mặt trong "dạ hội" kiến trúc này, tôi vẫn muốn lưu ý một điều mà có thể trong tất cả chúng ta đều đã biết là quần thể kiến trúc đô thị cổ Hội An trước mặt chúng ta có niên đại không vượt quá thế kỷ XIX như các dòng chữ đã được khắc tạc trên các thành phần kiến trúc của nhiều ngôi nhà. Cho đến nay, kết quả của tất cả các cuộc điều tra chưa phát hiện được một căn nhà nào được tạo dựng vào thế kỷ XVI - XVII, thời phồn thịnh của Hội An. Mặc dầu niên đại đề ghi có muộn màng như vậy,

---

[1] Bài đọc trong Hội thảo quốc tế về Đô thị cổ Hội An. Hội An 1990. Xem *Đô thị cổ Hội An*. Nxb Khoa học Xã hội. Hà Nội. 1990.

song kiến trúc Hội An vẫn còn gìn giữ được khá nguyên vẹn dáng vẻ cổ kính của thời xưa bởi cấu trúc đường phố, bài trí không gian nội thất và của chính các dòng chữ đề ghi là: trùng tu, trùng kiến, tu tạo và quan trọng hơn cả là kết cấu của các bộ sườn nhà. Mới thoạt nhìn bên ngoài, người ta có thể dễ bị lầm là nhà cửa ở Hội An là sản phẩm của nền kiến trúc lấy các bức tường xây gạch làm cơ sở chịu lực cho cả căn nhà. Hoàn toàn không đúng như vậy. Tất cả các căn nhà cổ ở Hội An đều lấy bộ sườn nhà làm cơ sở chịu lực. Bộ sườn ấy được cấu thành bởi sự liên kết các vì kèo. Việc liên kết này đã được thực hiện bởi các thanh xà. Những kết quả nghiên cứu của tôi đã cho thấy, trong truyền thống kiến trúc gỗ phương Đông, mỗi một dân tộc có một kiểu vì kèo riêng và hệ thống liên kết cột là đặc trưng cơ bản để phân biệt các nền kiến trúc khác nhau. Nhìn từ góc độ kỹ thuật thì các vì nhà cổ ở Hội An chỉ có hai loại kỹ thuật liên kết cột để cấu tạo nên các vì. Một là kỹ thuật liên kết bằng những thanh dầm dọc, gọi là *kèo, kẻ*. Và hai là kỹ thuật liên kết bằng các thanh ngắn xếp theo chiều ngang gọi là *con rường* (hay chồng rường). Song xét về chi tiết kỹ thuật, trong kiến trúc cổ Việt Nam, người ta có thể chia ra ba loại vì cơ bản:

1. *Vì chồng rường*: Kết hợp với sự có mặt của hệ thống đấu củng đỡ mái. Loại vì này có mặt ở tất cả các Hội quán của người Trung Quốc ở Hội An, nó cũng có mặt ở một số nhà thờ tộc và nhà ở trong phố. Ngoài phạm vi phố cổ, tôi không hề bắt gặp nó trong bất kỳ kiến trúc cổ nào. Kiểu liên kết con rường này ta thấy nó có mặt trong nền kiến trúc Trung Hoa, Nhật Bản, Triều Tiên, Việt Nam, song có lẽ không ai phủ nhận được nguồn gốc Trung Hoa của nó.

2. *Vì liên kết bằng kẻ* (người Việt gọi là kẻ chuyền) là loại vì mang đặc trưng của nền kiến trúc Việt cổ. Các thanh dầm liên kết cột được làm võng cong nối tiếp nhau. Những căn nhà tiêu biểu cho loại hình kết cấu này là nhà thờ họ Nguyễn ở Cẩm Hà, nhà thờ tộc Thái (số nhà 126 phố Trần Phú), nhà ông Bến Tải ở Sơn Phô và một số nhà rải rác trong phố cổ.

3. *Vì liên kết bằng kèo*. Về phương diện kỹ thuật, nó không khác với loại vì thứ hai, mà chỉ khác một chút về hình dáng. Các thanh dầm liên kết cột đều thẳng, cái trên chồng lên cái dưới nối tiếp nhau. Kỹ thuật liên kết này là kỹ thuật được sử dụng phổ biến trong kiến trúc của các cư dân Nam Trung Quốc, một phần Bắc Việt Nam. Xét về nguồn cội cả hai loại liên kết trên đều

là hình ảnh muộn của cái kèo suốt trong nền kiến trúc Nam Trung Hoa và Đông Nam Á thời cổ.

Tôi cho rằng, ba kiểu vì trên là đại diện cho ba phong cách kiến trúc: phong cách Hoa Bắc (*chồng rường, đấu củng*), phong cách Hoa Nam (*kèo chồng*) và phong cách Việt (*kẻ chuyền*). Hai phong cách sau hoàn toàn giống nhau về bản chất kỹ thuật vì Nam Trung Quốc vốn trong địa vực của không gian văn hoá Đông Nam Á thời cổ.

Cộng sinh trong một không gian văn hoá không rộng của đô thị cổ Hội An, các loại hình kiến trúc kể trên đã phát triển theo những khuynh hướng nào? Các nhà kiến trúc đã thừa nhận "Tại đây đã hình thành một sự kết hợp và thẩm nhận các phương pháp xã hội, cấu trúc kiến trúc, trang trí nội thất của cư dân đô thị cổ Hội An".

Các phương pháp "kết hợp và thẩm nhận" của kiến trúc đô thị cổ Hội An theo tôi đã diễn ra như sau:

1. *Khuynh hướng bảo vệ vững chắc các truyền thống vốn có của mình.* Ở khuynh hướng thứ nhất này, nhờ nó mà ta có thể nhận ra được một cách dễ dàng các kiểu vì của các nền kiến trúc khác nhau. Chúng ta sẽ không tìm thấy bất cứ căn nhà nào ở Hội An có vì kèo kết hợp giữa kiểu"*chồng rường*" với "*kèo kẻ*" giống như các kiểu kiến trúc cổ của người Việt ở đồng bằng Bắc Bộ. Loại vì kèo phổ biến của người Việt ở đồng bằng Bắc bộ là "*thượng rường - hạ kẻ*". Trong kiểu vì này, người Việt đã đưa một yếu tố của kiến trúc Hoa Bắc - rường, vào kết cấu của mình, tạo nên một kiểu tiếp xúc Việt - Hoa mà không thấy có mặt ở Hội An.

Ở Hội An có một trường hợp duy nhất có kiểu tiếp xúc giống như người Việt ở đồng bằng Bắc Bộ với kiểu vì "*thượng kẻ - hạ rường*" là căn nhà cụ Châu Diệu Cư số 132 đường Trần Phú. Nhưng nó lại là căn nhà được chuyển từ Tiên Phước về Hội An vào thời Minh Mạng. Nó không thuộc vào di sản văn hoá Hội An đích thực.

2. *Bên cạnh khuynh hướng bảo vệ truyền thống riêng biệt, các cộng đồng người Hội An cũng đã tìm cách hoà nhập các phong cách kiến trúc khác nhau vào các căn nhà trong phố cổ.*

Tôi xin chỉ dẫn ra đây hai trong nhiều ví dụ điển hình.

Trên bản vẽ căn nhà số 101 phố Nguyễn Thái Học, ta thấy lọt vào giữa hai khối nhà cấu trúc vì kèo kiểu Hoa Nam là một gian nhà có vì "chồng rường" điển hình của Hoa Bắc. Còn nhà thờ tộc Trần, nhà thờ tộc Thái số 132 phố Trần Phú, nhà thờ tộc Phạm 58/9 đường Lê Lợi đều là sự lắp ghép hai căn nhà với hai kiểu vì hoàn toàn khác nhau: phía trước đều là vì "chồng rường", phía sau đều là "kẻ chuyền" kiểu nhà Việt.

Như vậy trong tiếp xúc văn hoá dù là tiếp xúc Hoa Bắc với Hoa Nam hay Hoa Bắc với Việt, chủ nhân của các nền văn hoá ấy đã không đi theo xu hướng góp các chi tiết vào để xây dựng nên một kết cấu mới, mà họ lại đem những kết cấu hoàn chỉnh đặc trưng của mình, lắp ghép chúng lại với nhau và nỗ lực làm cho chúng có được sự hài hoà.

Yếu tố nào đã góp phần làm nên sự hài hoà đó. Theo tôi, ngoài tài bố trí không gian nội thất và kỹ thuật kết cấu gỗ tài ba thì bộ mái là một yếu tố quan trọng làm nên sự thành công của các kiến trúc sư đô thị cổ Hội An.

Các mái nhà của phố cổ dùng 2 loại ngói: ngói ống và ngói âm dương. Ngói ống chỉ được sử dụng ở một vài thành phần trong kiến trúc của các Hội quán. Còn tất cả các ngôi nhà, dù kết cấu bộ sườn Việt hay bộ sườn Hoa đều sử dụng ngói âm dương, sản phẩm đặc trưng của bộ mái Hoa Nam. Song, có một điều thú vị là độ dốc mái của hầu hết các nhà cổ ở Hội An đều có góc chảy theo đường huyền của tam giác vuông có cạnh đứng 2, cạnh nằm 3. Tôi chưa có điều kiện kiểm tra trên tài liệu cũng như trên thực địa, song bạn bè tôi đã cho biết đó không phải là độ dốc mái của nhà cửa vùng Hoa Nam - quê hương của loại vật liệu lợp này. Điều đó có thể chứng minh thêm là trên các mái nhà lợp loại ngói này, ở Hội An, người ta phải trát vữa cho ngói khỏi tụt mà hiện tượng đó đã không thấy trên các mái nhà Hoa Nam bằng phẳng hơn.

Những đặc trưng kỹ thuật xây dựng nêu trên phải chăng đã phản ánh đặc trưng tiếp xúc văn hoá của các cộng đồng người ở Hội An là: *cởi mở tiếp thu các yếu tố văn hoá khác song vẫn bảo vệ vững chắc các truyền thống riêng, nỗ lực tạo nên sự thống nhất trong cái riêng biệt.*

Theo tôi, những đặc điểm này không chỉ thể hiện trong kiến trúc mà nó còn trùm lên nhiều lĩnh vực khác của văn hoá Hội An tạo nên một *phong cách Hội An riêng biệt.*

Nếu những điều tôi đọc được từ tâm hồn của các kiến trúc sư đô thị Hội An là đúng thì *tiếp xúc văn hoá* mà họ đã thực hiện trong quá khứ vẫn còn nguyên vẹn tính thời sự trong mối quan hệ văn hoá của loài người tiến bộ hiện nay.

Đến đây, tôi tự nhận thức được rằng trong bài này tôi mới chỉ viết được một nửa - về sự tiếp xúc kiến trúc Việt - Hoa, chưa nhận được dấu ấn văn hoá Nhật trong các ngôi nhà [1]. Trong khi tất cả các nguồn sử liệu mà chúng ta đang có, với *tên* phố chưa quên trong kỷ niệm, *tên* cây cầu ta đang gọi, những nấm mồ còn khắc tạc *tên* tuổi của các thương gia Nhật, khiến không một ai có thể phủ nhận sự có mặt của nền văn hoá Nhật đã được cấy trồng ở Hội An trong quá khứ. Song trong lĩnh vực của mình, tôi xin thú nhận rằng, tôi chưa có được những kiến thức tối thiểu về nền kiến trúc Nhật Bản để có thể "dễ dàng" như kiến trúc sư Ba Lan. Kwiatkowski tìm thấy "phong cách kiến trúc Nhật Bản" cũng như sự tiếp xúc văn hoá Nhật - Việt, Nhật - Hoa trong các kiến trúc ở Hội An.

Tôi chờ mong sự chỉ bảo của các nhà khoa học, đặc biệt là các nhà khoa học Nhật Bản ở hội nghị này để cho "dạ hội" kiến trúc Hội An có thêm hương sắc.

---

[1] Mười năm trôi qua các nhà khoa học Nhật Bản đã đo vẽ và làm tư liệu cho từng ngôi nhà trong phố ở Hội An nhưng họ không hề phát hiện được một ngôi nhà nào mang phong cách kiến trúc Nhật Bản, kể cả cây cầu có tên gọi dân gian là "Cầu Nhật Bản" (Tên chữ của nó là Lai Viễn kiều). Cầu mà chúng ta đang thấy là do người Hoa xây dựng lại vào năm 1763. Đáng tiếc rằng, cho đến hôm nay trên nhiều phương tiện thông tin đại chúng người ta vẫn giới thiệu một cách rất hào hùng về cái gọi là phong cách Nhật Bản trong kiến trúc cổ ở Hội An.

CÂY THƯỚC TẦM TRONG NỀN KIẾN TRÚC CỔ VIỆT NAM[1]

Đến với bất cứ ngôi nhà nào, dù ở nông thôn hay thành thị, được xây dựng theo kỹ thuật cổ truyền, có kết cấu kiểu sườn nhà chịu lực bằng tre gỗ ta đều thấy gác lên các vì của bộ khung nhà một thanh tre dài. Trên cả hai mặt của thanh tre này[2] có khắc ghi những vạch và hình vẽ với độ dài ngắn khác nhau. Thanh tre ấy được gọi là "*cây thước tầm*" hay *sào mực* hoặc *rui mực*. *Cái thước tầm hay rui mực (mètre à modules) đã là sợi chỉ đỏ nối liền tất cả các loại nhà vào một mối... mực thước ghi trên thước tầm rồi, người thợ cả đã có thể hướng dẫn việc làm kèo, cột nhà và đặt những mộng chính xác để dựng nên các căn nhà vững chãi*"[3]. Cùng với những nhận xét rất chính xác về *cây thước tầm* như trên, Ngô Huy Quỳnh đã trình bày tóm tắt những nội dung cơ bản của nó. Nhưng nếu chỉ dừng lại ở sự chỉ dẫn mà ông đã công bố, thì người nghiên cứu còn mất khá nhiều công sức nữa mới có thể tính toán được.

Sau Ngô Huy Quỳnh, người cố đẩy thêm sự hiểu biết về *cây thước tầm* nhích thêm một chút nữa là Nguyễn Khắc Tụng. Trong cuốn "*Nhà cửa các dân tộc ở Trung Du và Bắc Bộ Việt Nam*" ông đã trình bày hai cách tính của các phường thợ[4] .

Những ai đã có ít nhiều thời gian dành cho *cây thước tầm* có thể nhận ra ngay, tác giả đã trình bày chân thật sự mách bảo của người thợ mà không dựa trên cơ sở toán học giản đơn của nó, nên đã có sự nhầm lẫn trong khi lập công thức.

Để nghiên cứu *kiến trúc đình làng* nói riêng và *kiến trúc cổ Việt Nam* nói chung chúng tôi thấy không thể không tìm hiểu nội dung của *cây thước tầm*.

---

[1] Bài đăng trên Tạp chí Khảo cổ học. Số 2. 1985.

[2] Không phải tất cả mọi thước tầm đều ghi trên cả hai mặt. Phần lớn đều ghi một mặt.

[3] Ngô Huy Quỳnh. *Kiến trúc cổ Việt Nam*. Giáo trình giảng dạy in Ronéo.

[4] Nguyễn Khắc Tụng. *Nhà cửa các dân tộc ở Trung Du và Bắc Bộ Việt Nam*. Nxb Khoa học Xã hội. Hà Nội. 1973.

Trong bài viết ngắn tôi xin công bố một phần phương pháp tính toán của *thước tầm.*

Để dựng một *cây thước tầm- "bản thiết kế"*, của một căn nhà cổ truyền không đơn giản như Ngô Huy Quỳnh đã nói trong tác phẩm của ông "người thợ chỉ cần biết chiều cao từ mái hiên xuống mặt nền (trong kỹ thuật xây dựng cổ truyền chiều cao này gọi là *giọt nước*) *và chiều rộng của lòng nhà*[1]. Đúng hơn là người thợ chỉ được cung cấp hai kích thước cụ thể đó. Nhưng nếu chỉ có hai kích thước đó thì công trình được dựng nên sẽ theo ý muốn chủ quan của người thợ mà không đếm xỉa đến yêu cầu của chủ nhà. Trước khi dựng "*bản thiết kế*" (thước tầm) người thợ phải biết một loạt các thông số khác: vì nhà có mấy hàng cột; kiểu liên kết gì, độ dốc của mái, kích thước của hiên… tất cả các dữ kiện đó đều tham gia vào việc dựng thiết kế.

Bây giờ chúng ta hãy theo dõi công việc lập thiết kế cho một căn nhà có vì kèo bốn hàng cột của người thợ cả.

Đầu tiên, người thợ phải có trong tay vật liệu thể hiện thiết kế, đương nhiên không phải là các loại giấy có in sẵn tỷ lệ mà là một thanh tre già, thân tre thẳng, không có dấu hiệu dị biệt trong sinh trưởng như hai mắt tre kề nhau mọc cùng một phía[2]. Chọn tre xong, người thợ vót cho thanh tre đó nhẵn phẳng.

Sau khi được chủ nhà cho biết ý muốn về hình dáng của vì, số cột trong mỗi vì và độ dốc của mái, người thợ bắt đầu tính số đòn tay sải từ nóc ra trước hiên cho thích hợp. Trong kiến trúc cổ truyền Việt Nam, người ta tính độ rộng và độ dốc của mái căn cứ vào số lượng đòn tay, nhưng đơn vị được ghi nhận lại là khoảng cách giữa hai đòn tay gọi là khoảng hoành (hình 1).

Theo quy ước số khoảng hoành được gọi từ nóc xuống cột cái rồi từ cột cái tới cột quân. Các ngôi nhà cổ truyền Việt Nam tuyệt đại đa số đều làm bốn kiểu: thượng tam - hạ tứ (trên 3 dưới 4); thượng tứ - hạ ngũ (trên 4 dưới 5); thượng ngũ - hạ ngũ (trên 5 dưới 5). Chúng tôi muốn giải thích một chút về cách gọi này. Ở kiểu mái thứ nhất, từ xà nóc tới cột cái có 3 khoảng hoành, từ cột cái tới cột quân có 4 khoảng hoành. Như thế hai kiểu vì sau bạn đọc có thể tự hiểu.

---

[1] Ngô Huy Quỳnh - Sđd.

[2] Đây là một điều kiêng kị trong việc xây dựng cổ truyền.

Sau khi có trong tay số liệu của các khoảng hoành người thợ cả bắt tay xây dựng một tam giác vuông chuẩn - đây là cái cốt lõi để dựng"thiết kế". Nó là hệ quy chiếu cho mọi kích thước cả căn nhà (hình 2).

Đầu tiên phải tìm cạnh nằm của tam giác chuẩn bằng cách: đem chiều rộng của lòng nhà (chủ nhà đã cho) chia cho tổng số khoảng hoành ở cả hai chiều mái.

Ở kiểu mái thượng tam - hạ tứ; mỗi bên có 7 khoảng, cả hai mái sẽ là 14 khoảng, kiểu thượng tứ - hạ ngũ là 18 khoảng, kiểu thượng ngũ - hạ ngũ là 20 khoảng.

Kết quả của phép chia cung cấp cho người thợ một thương số gọi là khoảng nằm (a).

Ví dụ chủ nhà yêu cầu lòng nhà rộng 14 thước ta (lòng nhà là kích thước đo được từ bụng cột quân trước tới bụng cột quân sau), kiểu thượng tam - hạ tứ, thì khoảng nằm sẽ là:

14 thước: 14 khoảng = 1 thước (0,40m)

Sau khi có được khoảng nằm, người thợ tìm cạnh đứng của tam giác gọi là khoảng đứng (b) theo quy ước chung của các phường thợ thường tính khoảng đứng = 2/3 khoảng nằm.

Với ví dụ trên ta có:

Khoảng đứng b = 2/3a = 0,40 × 2:3 = 0,3m.

Đem nối đầu của cạnh đứng với cạnh nằm của tam giác thì cạnh huyền của tam giác vuông này là khoảng chảy (c). Khoảng chảy cũng chính là khoảng cách giữa hai đòn tay nghĩa là cạnh huyền của tam giác có cạnh đáy là khoảng nằm. Với tam giác chuẩn đã được xác lập đó, người thợ cả bắt đầu tính toán tìm kích thước cơ bản của vì kèo.

Trước tiên là cần tìm khoảng cách giữa các cột.

Theo tam giác chuẩn mỗi đơn vị của khoảng ngang là 1,0 thước (0,40m). Từ cột quân đến cột cái trong ví dụ của chúng ta có bốn khoảng hoành, thì trên mặt nền cũng là bốn khoảng ngang (hình 3). Do đó khoảng cách từ tim cột quân tới tim cột cái là:

1 thước × 4 = 4 thước (1,60m)

Từ cột cái tới giữa nóc có ba khoảng, cộng với nửa mái bên ba khoảng nữa thành 6 khoảng. Khoảng cách giữa hai cột cái sẽ là:

$$1 \text{ thước} \times 6 = 6 \text{ thước } (2{,}4m)$$

Như vậy ta đã có đủ số liệu về khoảng cách giữa các cột trong một vì là:

$$4 \text{ thước} + 6 \text{ thước} + 4 \text{ thước} = 14 \text{ thước} (5{,}60m)$$

Kết quả đã thể hiện đúng với yêu cầu của chủ nhà. Các kích thước trên sẽ được khắc ghi trên mặt bụng của thước tầm từ gốc đến ngọn.

Sau khi tính đến được khoảng cách giữa các cột, người thợ cả tính đến chiều cao của ngôi nhà, qua các cột trong vì. Đối với vì nhà 4 hàng cột, trên thước tầm thể hiện ba số đo: chiều cao từ xà nóc xuống nền, chiều cao của cột cái, chiều cao của cột quân.

Trước khi bắt tay vào việc tính toán, người thợ cả phải dự liệu sáu khoảng cách từ tim cột quân ra rìa mái, để căn độ dài của bẩy hoặc kẻ cho chính xác.

Khoảng cách từ tim cột quân ra tới mỏm bẩy có một tên gọi riêng là chái hội (tôi lấy ký hiệu là k) (hình 4).

Muốn xác định được chiều cao của cột quân, người thợ cả vẫn tuân thủ theo phương pháp lập tam giác chuẩn. Ở đây, khoảng nằm của tam giác được lấy bằng chính khẩu độ rộng của chái hội (k). Nếu ta lấy một đường vuông giả định từ đầu giọt nước vào cột quân, ta sẽ nhận thấy rằng, đoạn cao cần phải tìm (h'_2) là cạnh đứng của tam giác vuông. Nếu tìm thấy độ cao ấy, cộng với chiều cao của giọt nước nhà (h_2) mà người chủ đã cho, ta sẽ biết ngay chiều cao cột quân. Con số mà chúng ta cần tìm hoàn toàn giản đơn bởi tam giác chuẩn đã cho ta biết nó bằng hai phần ba của cạnh nằm. Trên bản vẽ ta cho nó một ký hiệu là h'_2 thì:

$$h'_2 = 2/3k \text{ (chái hội)}$$

Chiều cao của cột quân h_2 là:

$$h_2 = h_1 + h'_2 \text{ hay } = h_1 + 2/3k.$$

Sau khi tìm được chiều cao của cột quân, việc tìm các thông số và chiều cao khác của căn nhà sẽ trở nên rất giản đơn.

Người thợ cả xác định các chiều cao còn lại bằng hai phương pháp. Phần lớn các thợ cả đều truyền lại cho các thế hệ sau bằng phương pháp cổ điển

hơi phức tạp một chút. Chính những người nghiên cứu cũng đều được giảng giải theo cách đó. Trong một thời gian dài do chưa tìm hiểu thực nội dung toán học của thước tầm, tôi cũng không thể ghi nhớ nổi phương pháp tính toán này. Điều đó cũng thật dễ hiểu với những sai lầm trong một vài công trình đã được công bố về phép tính của thước tầm.

Ở đây trong lĩnh vực nghiên cứu, chúng tôi xin trình bày cả hai cách tính để cho chúng ta hiểu được nội dung của toán pháp cổ đại trong việc dựng nhà của người xưa.

Chúng ta lại trở về với các khoảng được chia trong lòng nhà. Từ cột quân đến cột cái có bốn khoảng, như vậy trên mặt nền cũng có 4 khoảng như phép tính khoảng cách giữa hai cột mà ta đã biết ở trên.

Muốn tính chiều cao của cột cái (h_3) người thợ lấy: số khoảng ngang đó nhân với một đơn vị của khoảng đứng trong tam giác chuẩn ta sẽ có công thức:

$$h_3 = h_2 + 4b = h_2 + 4.2/3a \text{ (vì } b = 2/3a).$$

Cũng theo phương pháp tính đó độ cao của nóc mái sẽ có công thức:

$$h_4 = h_3 + 3b = h_3 + 3.2/3a.$$

Như vậy, ta đã có tất cả các kích thước cơ bản để cắt cột dựng vì. Các kích thước này sẽ được ghi bằng dấu mã hoá trên mặt bụng của thước tầm.

Ngày nay những người thợ cả thuộc thế hệ mới đã có điều kiện tiếp xúc với toán học hiện đại, họ không cần phải áp dụng công thức của người thợ cả thuộc thế hệ xưa cũ nữa. Họ đã đủ trí thức để nhận thức rằng bản chất của thông số kỹ thuật: số khoảng ngang nhân với một đơn vị của khoảng đứng - vế thứ hai của các công thức cũng chỉ là phép tính của tam giác chuẩn, tìm phần hơn của cột cái so với cột hiên, cho nên họ nhanh chóng áp dụng ngay một phương pháp tính như đã ứng dụng trong việc tìm độ cao cột quân. Công thức của họ sẽ là:

$$h_3 = h_2 + 2/3 \,.\, 4a.$$

$$h_4 = h_3 + 2/3 \,.\, 3a.$$

Trong khi a đã được khắc ghi trên mặt bụng của thước tầm rồi. Phương pháp này vừa nhanh vừa dễ hiểu đã quy việc tính toán theo một phương pháp đồng nhất.

Trong quá trình tìm hiểu cây thước tầm, chúng tôi lại tìm hiểu theo một điều hấp dẫn khác là, không ít người nghiên cứu kiến trúc cổ nắm được các phương pháp tính toán cổ truyền, nhưng lại hoàn toàn không thể tính toán được ở các căn nhà cổ vì 6 hàng cột (hình 5). Cần chú ý tới một chi tiết là phương pháp tính thước tầm chỉ thể hiện trong các ngôi nhà có 4 hàng cột và 6 hàng cột mà khoảng cách giữa các đòn tay khoảng chảy từ nóc mái ra hiên bằng nhau. Nhưng trong thực tế xây dựng lại hoàn toàn không phải như thế. Nhiều người thợ để đảm bảo độ bền vững của mái đã đặt các đòn tay ở phần hiên dày hơn - tạo ra khẩu độ của khoảng chảy ngắn hơn bên trong. Đương nhiên như vậy tam giác chuẩn được xây dựng ở phần lòng nhà sẽ không thể áp dụng cho phần hiên để tính cột quân và cột hiên được.

Trong trường hợp này người thợ cũng áp dụng hai phương pháp tính toán. Đối với phương pháp cổ người ta xây dựng một tam giác riêng cho phần hiên.

Lòng nhà, ở đây sẽ được coi như lòng hiên, số khoảng được tính bằng số lượng đòn tay ở hiên. Ví dụ: hàng hiên là 4 thước (1,60m) trên có 4 khoảng hoành thì:

$$a_2 = 4 \text{ thước}: 4 = 1 \text{ thước } (0{,}40\text{m})$$

$$b_2 = 2/3a_2 = 2 \times 0{,}40 : 3$$

Từ tam giác chuẩn này, người thợ mới tính được chiều cao của cột quân h_2. Những người thợ cả thế hệ mới không áp dụng phương pháp này nữa, sau khi tính được cột hiên từ thông số chiều cao của giọt nước và chái thì họ tính h_2 bằng công thức:

$$h_2 = h_1 + 2/3 \text{ khoảng cách từ cột quân tới cột hiên.}$$

Với phương pháp tính toán trên bạn đọc có thể nhận ra ngay sự lầm lẫn của Nguyễn Khắc Tụng mà không cần phải phân tích nữa.

Công thức anh công bố (xem hình 7):

$$e = d + 7/10a;\ g = e + 7/10a;\ h = 3 + 7/10a.$$

Công thức đúng phải là:

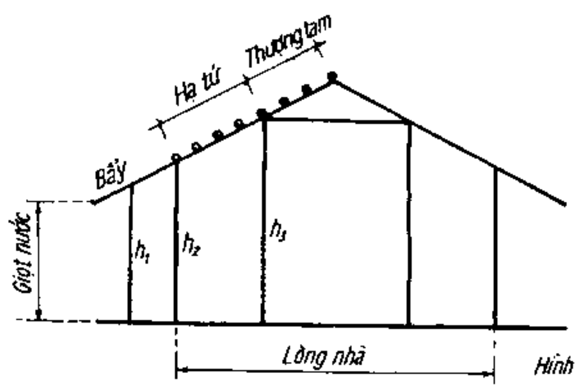
$$e = d + 7/10a;\ g = e + 7/10b;\ h = g + 7/10c/2.$$

Ở trên chúng ta tìm hiểu những điều cơ bản nhất của phương pháp tính toán của thước tầm, chúng tôi mới hé mở đôi điều trong cách nhìn toán học.

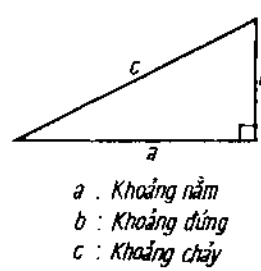
Bạn đọc cũng có thể nhận ngay được rằng, tôi chưa cung cấp được đến tay bạn cách đọc thước tầm. Bởi các thông số trên được ghi bằng mã hoá. Cần phải có quá trình làm quen các dấu đó mới đọc được. Một điều nữa cũng cần lưu ý rằng, trên một cây thước tầm không phải chỉ có các thông số kỹ thuật như tôi đã trình bày trên, đó là các thông số kỹ thuật chủ yếu. Một cây thước tầm được một người thợ cẩn thận nhất làm thì các dấu ghi chồng chéo, liền kề vô cùng phức tạp mà chỉ có những người giầu kinh nghiệm nhất mới đọc được. Trên đó, ta có thể biết các chi tiết của lỗ mộng, độ rộng hẹp của mộng cũng như những chi tiết nhỏ nhất về độ chênh giữa xà và cột (hình 6). Ngày xưa lối ghi khắc chi tiết này cũng là một chi tiết cho người thợ phụ nhỏ có thể tiếp thu được phương pháp dựng nhà, tạo một sự ràng buộc lâu dài giữa thợ phụ và thợ cả. Điều đó cũng trở thành một trở ngại lớn, khiến cho thước tầm đã trở thành cái huyền bí trước tri thức của những người nghiên cứu cùng thời.

Tôi chưa có ý muốn dành một sự đánh giá cá nhân nào đó về cây thước tầm - bản "thiết kế" hấp dẫn chúng ta trong bài viết này. Những phần tiếp sau của đề tài sẽ đến tay bạn đọc để bạn có thể tự đánh giá. Điều đó hẳn sẽ là khách quan hơn là sự đánh giá chủ quan của tôi - người đang đang đam mê theo đuổi, khám phá nó. Nhưng hãy lượng thứ cho tôi khi tôi muốn bộc lộ ở đây một điều vui mừng rằng: cây thước tầm một công trình toán học ứng dụng trong xây dựng cổ truyền của dân tộc ta đã được khám phá.

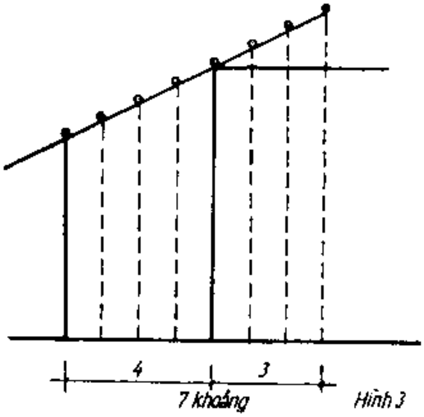
Hình vẽ minh hoạ cuối cùng giúp cho bạn đọc một cái nhìn tổng quát về mối quan hệ giữa thước tầm và các kích thước cơ bản của một vì nhà (hình 8).



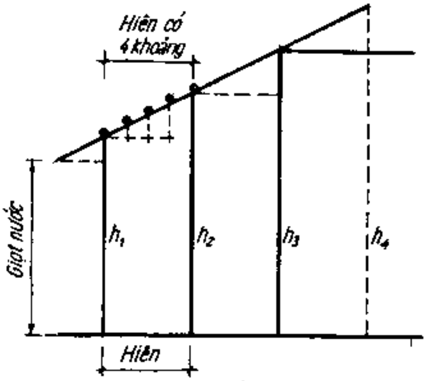
Hình 1



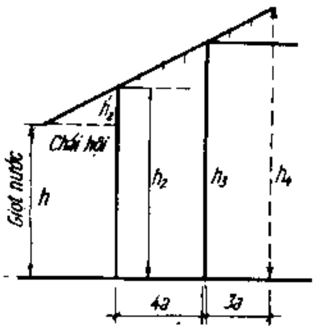
Hình 2



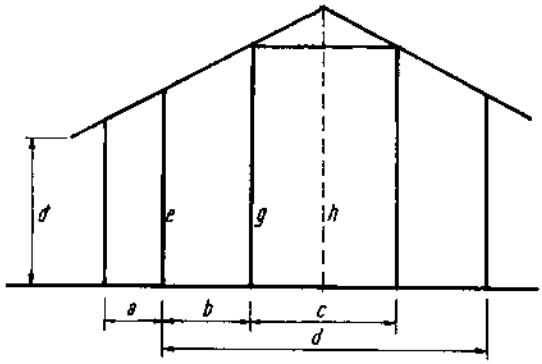
Hình 3



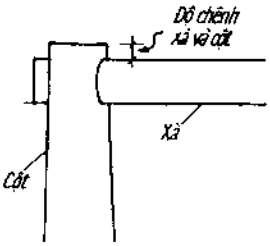
Hình 5



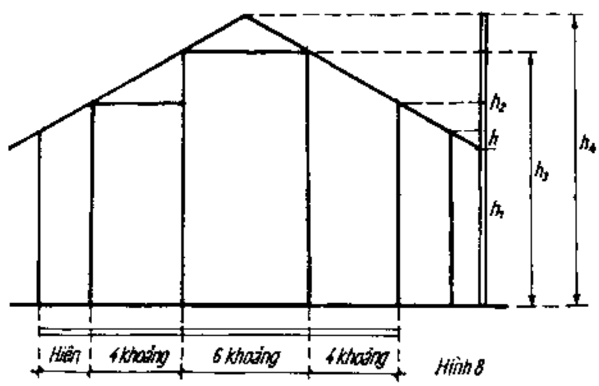
Hình 4



Hình 7



Hình 6



Hình 8

VỀ NHỮNG DẤU MÃ HOÁ TRÊN CÂY THƯỚC TẦM TRONG NỀN KIẾN TRÚC CỔ VIỆT NAM

Năm 1985 tôi đã có dịp công bố về những nguyên lý cơ bản và phương pháp tính toán của *cây thước tầm trong nền kiến trúc cổ Việt Nam*[1]. Những dòng cuối bài viết, tôi đã nói tới cách ghi lại các kích thước trên thước tầm hay là hệ thống mã hoá của thước tầm và xin được trình bày vào một dịp khác.

Bẵng đi gần 15 năm sau, tôi mới có dịp trả "món nợ" của tôi đối với thước tầm.

Như chúng ta đã biết, kiến trúc sư, nhà nghiên cứu kiến trúc cổ tài danh Ngô Huy Quỳnh đã rất đúng khi ông đánh giá cây thước tầm" Rui mực thần kỳ của thợ cả" "cái thước tầm hay rui mực (mètre à modules) đã là sợi chỉ đỏ nối liền tất cả các loại nhà vào một mối... mực thước ghi trên thước tầm rồi, người thợ cả đã có thể hướng dẫn việc làm kèo, cột nhà và đặt những mộng chính xác để dựng nên các căn nhà vững chãi".

Tuy được đánh giá cao như vậy, song từ trước đến nay hầu như chưa thấy có một học giả nào đi vào trình bày cách đọc thước. Có lẽ bởi, phương pháp mã hoá các kích thước của căn nhà trên cây thước tầm theo tôi không đơn giản.

Trên cây thước tầm, theo cách nhìn có thể chưa thật chỉn chu của tôi, thì có một số những kích thước cơ bản, tạm gọi là phần cứng người thợ cả phải tuân thủ. Ngoài ra nó còn có một "phần mềm" "thả lỏng" cho người thợ cả mặc sức bộc lộ khả năng của mình. Phần "thả lỏng" này tạo ra một sự phong phú và biến ảo của thước tầm, đồng thời cũng tạo nên sự ràng buộc chặt chẽ không chỉ giữa chủ nhà và phường thợ - có nghĩa, khi công trình cần được tu bổ chủ nhà buộc phải mời họ chứ không thể ai khác và nó cũng là lý do ràng buộc giữa thợ cả và thợ phụ trong cùng một phường.

Đối với nhà khoa học phần thả lỏng" đã tạo cho thước tầm sự "biến ảo" trên một "dải tần" khá rộng, nên cách tiếp cận kiểu "hình loại học" - sưu tầm kiểu chép từng chiếc thước đã không tìm được lối ra. Vì thế, khiến cho thước tầm đã giữ được sự bí mật của nó, không chỉ đối với những nhà nghiên cứu kiến trúc cổ mà còn cả các kiến trúc sư của kỷ nguyên cao ốc.

---

[1] Trịnh Cao Tưởng. Cây thước tầm trong nền kiến trúc cổ Việt Nam. Tạp chí Khảo cổ học số 2/1985.

Tôi có thể được coi là may mắn hơn trong số những người quan tâm đến thước tầm là nhờ có các bác thợ cả ở Xứ Đoài và Xứ Bắc đã tận tình hướng dẫn cho tôi một số "khoá" của những "mật mã" đó. Được phép của các cụ tôi xin được trình ra dưới đây:

1. Những yêu cầu tối thiểu để có thể đọc được "mã"

- Như tôi đã có lần phát biểu, một nguyên tắc cơ bản trong việc nghiên cứu kiến trúc cổ Việt Nam, theo tôi là phải biết các thuật ngữ của nó. Nó đơn giản như việc ta tìm một người bạn trong thành phố, nếu ta không biết địa chỉ tên phố, số nhà thì khó lòng có thể tìm thấy. Tương tự như vậy, nếu không hiểu các thuật ngữ một cách chính xác thì khả năng đọc "mã" trên thước tầm sẽ rất khó khăn.

- Cần phải nắm được nguyên tắc của kiến trúc cổ truyền Việt Nam thì mới có thể đọc được "mã". Bởi một lẽ rất đơn giản, thước tầm là bản khắc ghi các kết quả của một bài toán dựng hình kiến trúc hay nói theo thuật ngữ kiến trúc hiện đại - các con số của thiết kế kiến trúc. Nếu chỉ bằng vào những kiến thức cơ bản rất đúng của Ngô Huy Quỳnh thì cũng không thể nào đọc được thước - tôi tin như vậy, huống chi dựa vào sự hiểu biết còn chưa thật chính xác thì khả năng đọc được thước cũng rất hiếm.

Theo tôi, đó là hai điều kiện tối thiểu để một người nhập môn nghiên cứu mã cần phải có.

2. Nguyên tắc ghi mã của người thợ

Thông thường người thợ cả ghi lại các kích thước của ngôi nhà trên hai mặt của cây thước: mặt bụng ghi các số đo về chiều cao, mặt lưng ghi các số đo chiều rộng của lòng nhà. Đó là nguyên tắc phổ biến. Thế nhưng, cũng chả có luật lệ nào bắt buộc bác thợ cả - vì nhiều lý do riêng, đã ghi lại cả hai loại số đo trên cùng một mặt - mặt bụng của thước. Trong trường hợp này, dấu mã trên thước vô cùng phức tạp. Thường thì chỉ có những thợ cả cùng phường mới có thể hiểu được các dấu mã đó một cách chi tiết. Thợ phường khác chỉ có thể đọc được những thông số cơ bản.

Bây giờ tôi xin giới thiệu những kích thước chủ yếu của căn nhà gỗ cổ truyền được ghi lại trên một cây thước tầm.

- Những thông số chủ yếu - "phần cứng".

Như trên đã nói, một cây thước tầm thông thường được khắc ghi trên cả hai mặt thước. Mặt bụng thước được ghi 7 thông số về độ cao của căn nhà -

hay nói một cách chính xác hơn là chiều cao của các thành phần kiến trúc của vì. Tính từ gốc thước trở lên, chúng ta sẽ gặp các dấu sau:

a) Dấu mã trên mặt bụng (hình 1)

1. Giọt nước (mày tàu): Là khoảng cách từ bụng dạ tàu xuống mặt nền.

2. Dạ hoành cột hiên: Là khoảng cách từ điểm dưới của hoành ở cột hiên xuống mặt nền.

3. Dạ nách: Là khoảng cách từ bụng xà nách - xà nối cột hiên với cột quân, xuống mặt nền.

4. Dạ hoành cột quân: Là khoảng cách từ điểm bụng của hoành ở đầu cột quân xuống mặt nền.

5. Dạ câu: Là khoảng cách từ mặt bụng của câu đầu xuống mặt nền.

6. Dạ hoành cột cái: Là khoảng cách từ bụng của hoành ở đầu cột cái xuống mặt nền.

7. Dạ nóc: Là khoảng cách từ bụng thượng lương xuống mặt nền.

Ngoài các "mã" cơ bản chúng tôi vừa kể, trên thước ta thấy có thêm một số "mã" khác. Những "mã" này không phải là kích thước mà là để phân biệt các phần trong vì: hình mũi tên ngược, cánh mũi tên có hai đường song song là "mã" phần cột hiên; "mã" hình mỏ neo hay cánh cung là chỉ các chi tiết của phần hiên; "mã" có hai chữ Hán: chữ Thượng (上) là chỉ xà thượng. Chữ Đại (大) là chỉ cột cái.

b) Dấu mã trên mặt lưng thước (hình 2).

Các dấu trên mặt lưng thước được ghi các thông số về độ rộng của căn nhà hay như trên chúng tôi đã nói - chiều rộng của vì.

1. Trung câu (giữa câu): là ký hiệu điểm giữa của lòng nhà.

2. Khoán câu: là khoảng cách tim 2 cột cái.

3. Khoán nách: là khoảng cách từ tim cột cái tới tim cột quân.

4. Khoán hiên: là khoảng cách từ tim cột quân tới tim cột hiên.

Đó là 11 thông số phổ biến đủ cho ta hiểu các kích thước cơ bản của một ngôi nhà gỗ cổ truyền có 4 hàng chân cột với kết cấu kiểu vì "kẻ chuyền - 6 hàng chân".

Thiếu những yếu tố cơ bản trên, thì không đủ điều kiện để cho người thợ có thể dựng căn nhà. Mỗi một thông số trên được ghi bằng một dấu mã riêng

để người ta có thể dễ dàng phân biệt và dễ đọc. Trên hình vẽ minh hoạ chúng tôi xin giới thiệu các dấu mã tương đối phổ biến - nghĩa là các phường thợ có thể dễ dàng hiểu được.

Đối với một cây thước tầm có ghi đầy đủ những kích thước trên thì được coi là "thước đủ". Nếu thiếu một vài thông số thì người ta gọi là "thước tất".

3. Những mã thường được sử dụng và các phường thợ hoàn toàn hiểu được nhau

11 kích thước nêu trên sẽ được ghi bằng các dấu mã trên thước tầm theo một quy luật khá thống nhất. Các mã này không có sự khác biệt quá nhiều giữa hai phường thợ Xứ Bắc và Xứ Đoài. Nếu không có gì đặc biệt - nó được ghi chép một cách chân phương thì người thợ vẫn có thể hiểu được vì người ta sẽ nhận biết số đo của các thành phần theo một trật tự đã được sắp xếp theo quy ước. Trong trường hợp này mã không phải là vai trò quyết định.

Hình vẽ 3 dưới đây cho ta biết 11 mã cơ bản trên cả hai mặt thước, ứng với kích thước trên công trình.

4. Sự khác nhau giữa các phường

Như chúng tôi đã nói, những thước tầm dù được khắc ghi bằng những mã cơ bản nhất cũng không phải hoàn toàn giống nhau - chúng vẫn có sự khác nhau đôi chút. Song, như đã nói trên, nhờ có quy ước về trật tự sắp xếp của các thông số nên người ta vẫn có thể đọc được một cách không mấy khó khăn.

Hình minh hoạ dưới đây (hình 4, 5, 6, 7) cho là kích thước của cùng một căn nhà nhưng mã trên thước tầm do một thợ Xứ Đoài ghi và một chiếc do thợ Xứ Bắc (Bắc Ninh) ghi.

5. Đôi điều nói thêm về "phần mềm"

Như trên chúng tôi đã nói ngoài "phần cứng" giữa các phường không khác biệt nhau nhiều, nhưng "phần mềm" thì thiên biến vạn hoá. Tuy nhiên "phần mềm" cũng có những quy luật cơ bản. Xin được trình ra dưới đây:

- Thêm bớt chi tiết trong một quy ước. Ví dụ dấu mã lỗ mộng - ngoài phần mã giữa các phường có sự thống nhất, nó còn được ghi thêm 2 hoặc 3 chi tiết nữa.

- Hình vẽ 8 cho ta một "mã" chi tiết về lỗ mộng gồm các yếu tố: Độ cao của phần cột từ đầu mộng lên đầu cột (mào cột); kích thước mộng: dài, rộng; loại mộng (hình vẽ cho biết đây là kiểu mộng thất).

- Giản đơn hay bay bướm theo cảm quan và tay nghề. Ví dụ "mã" mào cột - là mã "phần mềm" về cơ bản giữa các phường không khác nhau, nhưng khi thể hiện nhiều thước vẽ khá bay bướm, nhiều thước rất giản đơn dễ mang đến cho chúng ta sự nhầm lẫn có sự khác nhau.

- Tăng giảm số lượng các đơn vị được mã hoá. Trên thước tầm ta có thể thấy có từ 11 thông số cho tới 17 hoặc nhiều hơn nữa, tùy theo sự cẩn thận của bác thợ cả.

Với 3 quy luật trên đã tạo ra vô vàn thước tầm - gần như là không có cái nào giống cái nào như thành ngữ đã đúc kết. "nhà nào thước nấy". Như vậy, khả năng khám phá theo cách tiếp cận hình loại học thì, theo tôi, một nhà khoa học giành cả cuộc đời mình cho cây thước tầm cũng không thể nào chép hết được. Ngược lại, nếu ta nắm vững được những nguyên tắc cơ bản của "mã" thì vẫn có thể đọc được thước, cho dù nó phức tạp đến mức nào đi chăng nữa.

6. Những ngoại lệ

Dấu mã trên cây thước tầm của phường thợ Chàng Sơn - Thạch Thất - Hà Tây đang trùng tu lại chùa Hà tại Hà Nội được xem là một ngoại lệ. Loại thước này cũng chỉ có các thợ "cao thủ" mới dùng, không phải tất cả các thợ ở Chàng Sơn đều có thể hiểu được. Do vậy, thợ xứ khác nếu không am tường chắc chắn phải bó tay, như các bác thợ Chàng Sơn đã vui vẻ nói với chúng tôi.

Sự biệt lệ của cây thước này thể hiện trên mấy điểm sau:

- Nó chỉ ghi trên một mặt thước chứ không phải hai mặt như thông lệ.

- Người dựng thước đặc biệt quan tâm tới các chỉ số của góc đao, nên ghi tới 4 mã: chân kẻ - chân xó góc - xó góc - tổng xó. Trong khi các chỉ số này rất ít được ghi trên các thước tầm khác. Bốn mã này thông báo cho chúng ta vị trí chân bảy trên thân cột góc - kích thước cột trốn góc và độ dài của chiếc kẻ góc hỗ trợ góc đao. Chúng tôi đã có trong tay gần trăm cây thước tầm của các căn nhà cổ truyền nhưng chưa thấy có cái nào ghi 4 mã này.

- Thêm một mã nữa ta cũng ít gặp trên thước là ký hiệu gian. ký hiệu này gọi là khoán gian, khoán gian là mã thông dụng mặc dù nó rất ít được dùng.

Thay cho lời kết

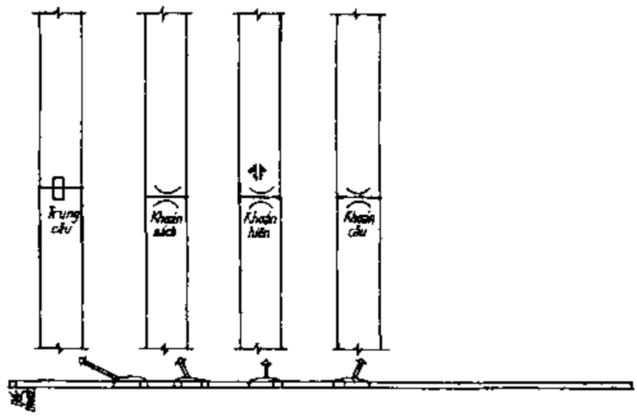
Do khuôn khổ có hạn của một bài viết chúng tôi chỉ xin mang đến bạn đọc những thông tin cơ bản trong việc "nhập môn" nghiên cứu thước tầm. Còn rất nhiều chi tiết khác mà người thợ muốn gởi gắm nó trên cây thước

như: độ rộng ván hạ diệp - thượng diệp; những chỉ dẫn về ván dong; dấu mã tim đậu (giành cho các vì kẻ chuyền), mã của hệ thống liên kết trong vì (kẻ chuyền hay chồng rường)...

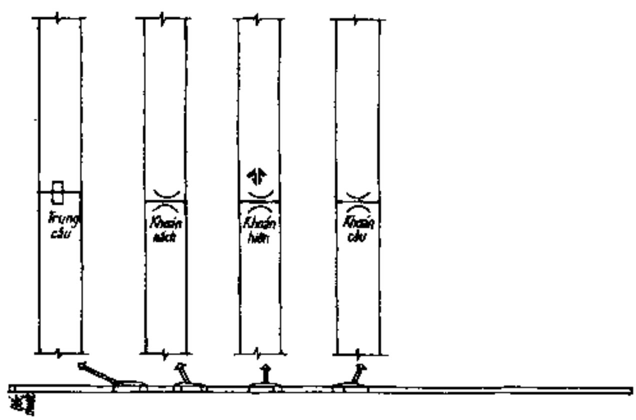
Tất cả những nội dung đó xin phép được trình bày trong một dịp khác.

Như phần kết của bài báo cách đây 15 năm tôi đã viết - thước tầm một thành tựu độc đáo của cha ông ta trong lĩnh vực kiến trúc nói chung và phương pháp tính toán nói riêng không còn là điều bí mật đối với chúng ta nữa. Đây là một di sản văn hoá rất cần được quan tâm nghiên cứu một cách sâu sắc hơn và nó vẫn còn nhiều điều bổ ích đóng góp cho nền kiến trúc hiện đại Việt Nam đặc biệt một nền kiến trúc đang muốn kế thừa những truyền thống của quá khứ.

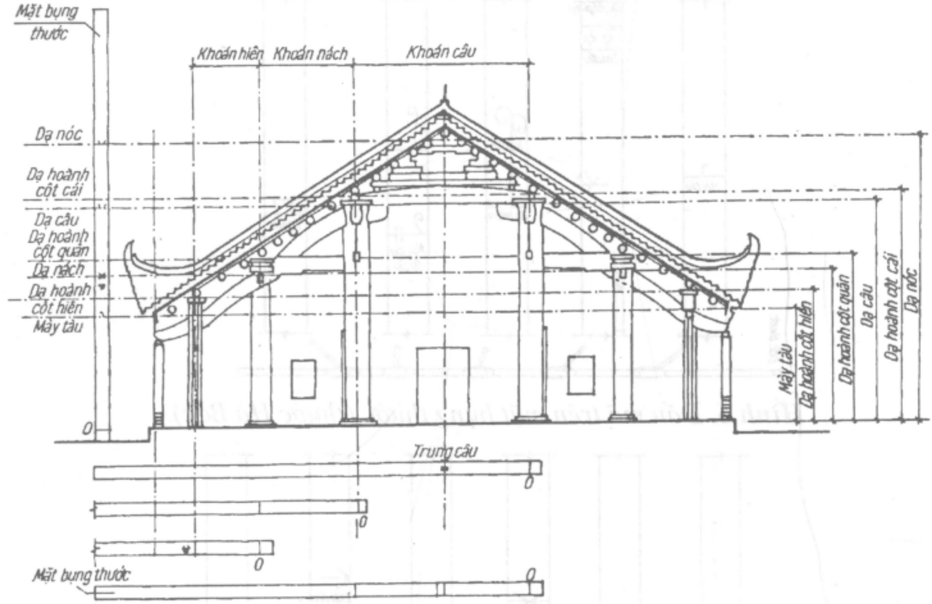
Đã có các mã trong tay và quy luật đọc nó, xin mời các bạn hãy cùng chúng tôi vào lĩnh vực thú vị của thước tầm.



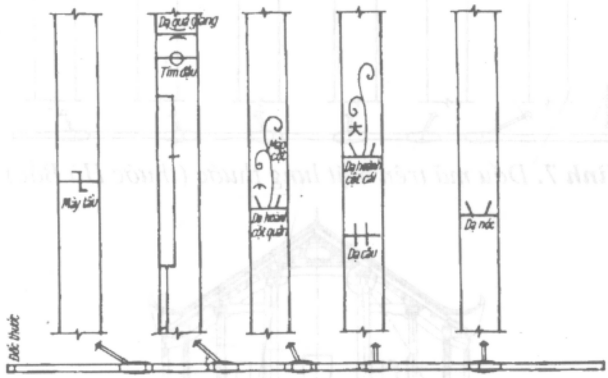
Hình 1. *Dấu mã trên mặt lưng thước (đầy đủ)*



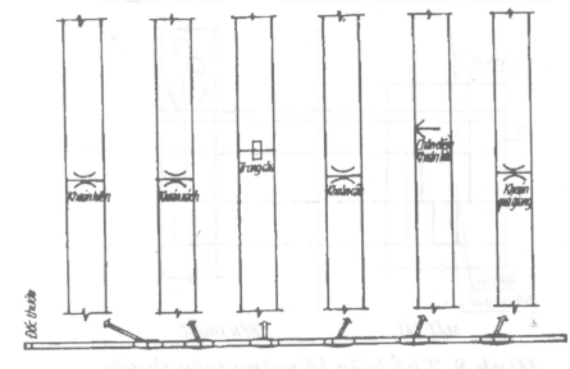
Hình 2. *Dấu mã trên mặt bụng thước (đầy đủ)*



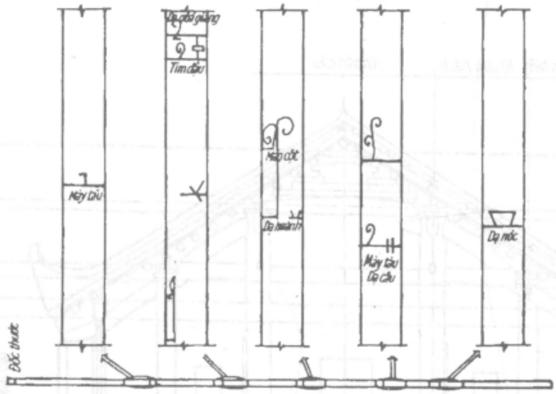
Hình 3. *Cách thể hiện các số đo trên mặt lưng và bụng thước*



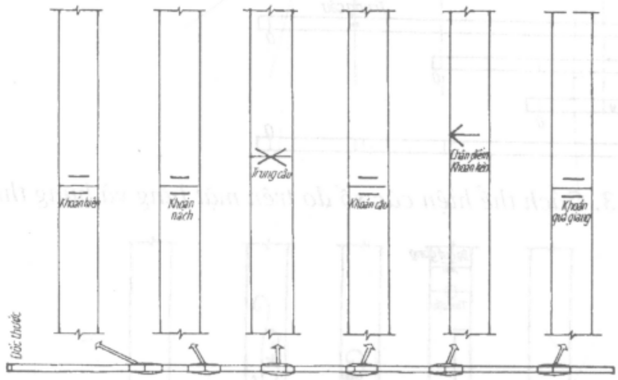
Hình 4. *Dấu mã trên mặt bụng thước (thước Chàng Sơn)*



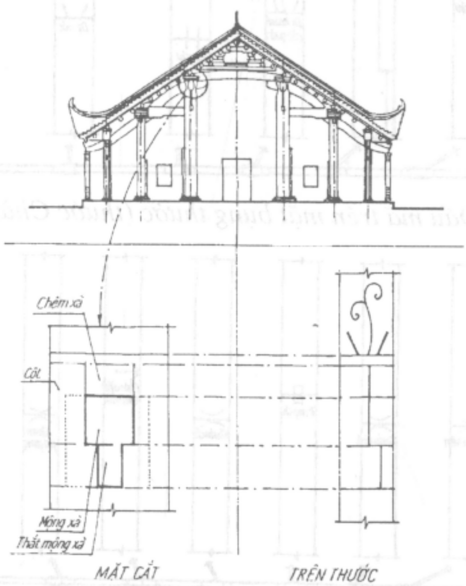
Hình 5. *Dấu mã trên mặt lưng thước (thước Chàng Sơn)*



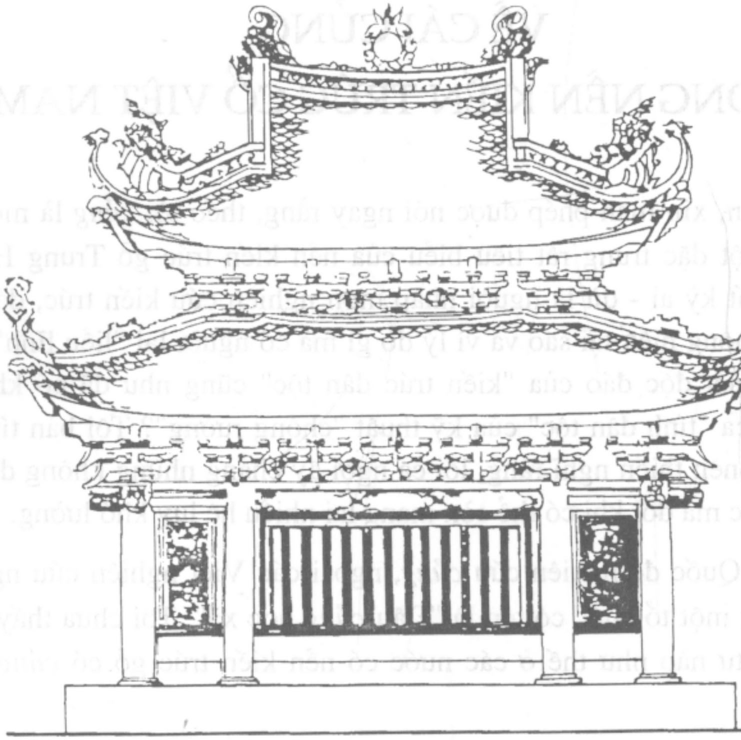
Hình 6. Dấu mã trên mặt bụng thước (thước Hà Bắc)



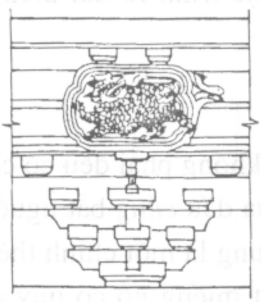
Hình 7. Dấu mã trên mặt lưng thước (thước Hà Bắc)



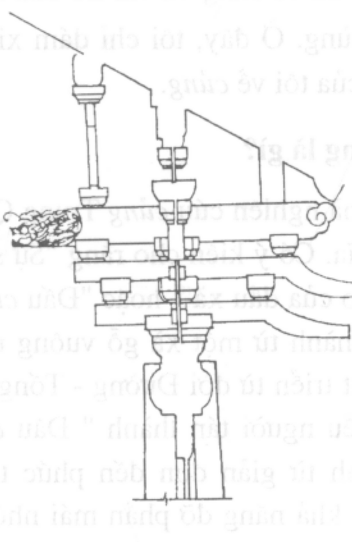
Hình 8. Thể hiện lỗ mộng trên thước



1. Mặt ngoài điện Thánh chùa Bối Khê



2. Củng đỡ rìa mái



3. Củng xuyên chuyển vị đấu lộ góc ở mặt ngoài điện Thánh chùa Bối Khê

VỀ CÁI CỦNG
TRONG NỀN KIẾN TRÚC CỔ VIỆT NAM

Trước tiên, xin mạn phép được nói ngay rằng, theo tôi *củng* là một sáng tạo và là một đặc trưng rất tiêu biểu của nền kiến trúc gỗ Trung Hoa mà không có bất kỳ ai - dù là người nhập môn nghiên cứu kiến trúc, dám phủ nhận. Tôi không hiểu tại sao và vì lý do gì mà có người lại "liều lĩnh" tuyên bố *củng* là nét độc đáo của "kiến trúc dân tộc" cũng như đã có không ít người ngợi ca "tính dân tộc" của kỹ thuật "chồng rường"? Tôi bản tính hay lo xa và dát nên thiển nghĩ rằng, lối ca ngợi ấy chẳng những không đúng về mặt khoa học mà đôi khi có thể còn mang lại nhiều hệ luy khó lường.

Ở Trung Quốc để nghiên cứu *củng*, ngoài các Việt nghiên cứu người ta còn có riêng một tổ chức có tên là "Đấu *củng* học xã". Tôi chưa thấy, có tổ chức tương tự nào như thế ở các nước có nền kiến trúc gỗ có *củng* ngoài Trung Quốc.

Vì vậy, trong khuôn khổ hạn hẹp của một bài viết, để có thể nói được một cách đầy đủ về *củng* và vai trò của nó trong nền kiến trúc cổ Việt Nam thật khó vô cùng. Ở đây, tôi chỉ dám xin phép được trình ra đôi điều hiểu biết hạn hẹp của tôi về *củng*.

1. Củng là gì?

Các nhà nghiên cứu *củng* Trung Quốc cũng không phải đều có chung một định nghĩa. Có ý kiến cho rằng "Sự sản sinh của đấu *củng* bắt nguồn trên cơ sở cấu tạo của đầu xà"[1] hoặc "Đấu *củng* nói chung là một chỉnh thể cấu kiện được tổ thành từ một xà gỗ vuông nhỏ và một miếng gỗ có quy cách nhất định, phát triển từ đời Đường - Tống trở về sau". Một định nghĩa khác có vẻ được nhiều người tán thành " Đấu *củng* là một loại kết cấu đỡ mái"[2] được hình thành từ giản đơn đến phức tạp trong lịch sử kiến trúc Trung Hoa. (*Củng* có khả năng đỡ phần mái nhô ra tới 4m). Trải theo sự phát triển của

---

[1] Lưu Đôn Trinh. Quan hệ và chú thích bổ sung của kiểu thức kiến trúc chùa Pháp Long và Hán Lục triều. Trung Quốc Doanh tạo học xã hội. Số 1/93.

[2] Vương Hồng Huân. Kiến trúc khảo cổ luận văn tập. Nxb Văn Vật. Bắc Kinh, 1987.

lịch sử *củng* đã đi từ hiên vào trong tham gia hỗ trợ các thành phần kết cấu nội thất của công trình.

Niên đại của *củng* ra đời vào khoảng thời Tây Chu (1028 - 221 tr. CN) thông qua hình ảnh một đấu củng dùng trên đầu cột mục đích chủ yếu là mở rộng diện nâng đỡ cột.

Đến thời Chiến quốc (480 - 221 tr. CN) đã thấy nhiều hình vẽ một cách rất chi tiết loại *củng* sau này được gọi là *"một đấu hai thăng"*. Nghiên cứu các đồ án trang trí trên đồ đồng thời Chiến quốc người ta cũng thấy có những cấu kiện làm cho đầu cột mở rộng giống như cái *Lư* (thời Tống gọi là *đấu ngồi* - đời Thanh gọi là *đấu lớn*) hoặc *Kiên* (thanh gỗ nằm dưới bụng xà để tăng cường lực hỗ trợ.

Trong ngôi mộ số 1 ở di chỉ Lương Gia Trang, huyện Lâm Tri, tỉnh Sơn Đông các nhà khảo cổ học đã phát hiện được một chiếc khay sơn trên đó có vẽ một căn nhà mà dưới xà nóc có vẽ một đấu *củng* giống như kiểu này. Như vậy, có thể khẳng định từ thời Chiến quốc *củng* đã có mặt trong nhiều kết cấu gỗ của công trình kiến trúc.

Bây giờ chúng ta hãy cùng nhau tìm hiểu cấu trúc kỹ thuật của *củng*.

Như tên gọi: *đấu củng* gồm hai bộ phận cấu thành: *đấu* và *củng*.

Theo quan điểm của các nhà nghiên cứu Trung Quốc thì thoạt đầu để mở rộng diện tiếp điểm đầu cột với xà người ta đặt một miếng gỗ đệm trên đầu cột (tiền thân của đấu). Ban đầu miếng gỗ đệm đó chưa định hình có rất nhiều dạng thức khác nhau thường là một khúc gỗ vuông nhưng đôi khi nó lại trông như một thanh xà ngắn. Để mở rộng hơn nữa diện tiếp xúc đầu cột với xà người ta đặt trên miếng gỗ đệm đó một thanh xà ngắn. Khúc gỗ đặt trên đầu cột gọi là "đấu" hoặc "lư". Xà gỗ ngắn gọi là "kiên". Cho nên nói *lư - kiên* là hai dạng thức khác nhau của cùng một cấu kiện mới chính xác. thoạt kỳ thuỷ *lư - kiên* rất giống nhau đều đặt trên đầu cột để đỡ xà, sau đó mới tách ra thành hai bộ phận.

Theo thời gian miếng gỗ thay thế - *kiên* trên có đặt *lư* (đấu) không còn thẳng nữa mà gấp khúc - gọi là *kiên cong*. Theo các thư tịch cổ Trung Hoa thì *kiên cong* sau này còn có tên khác là *loan*. Với sự ra đời của *kiên cong - loan*, đã đánh dấu sự khởi đầu quan trọng của nền kiến trúc cổ truyền Trung Hoa - loại *củng "một đấu hai thăng"* ra đời. "Một đấu hai thăng" đầu tiên chỉ

vươn ra hai phía phải, trái có tác dụng hỗ trợ cột đỡ sức nặng của xà. Loại này còn được gọi là *củng ngang*. Những chặng đường tiếp theo của *củng* được ghi nhận với sự ra đời của *"một đấu hai thăng"* nhô ra phía trước đỡ hiên. Tuy hai loại hình trên có cùng một hình thức, song trong kết cấu chúng hoàn toàn khác nhau về công năng. *Củng* ngang không phải là cấu kiện đỡ treo, công năng của nó là tăng cường mối liên hệ hướng ngang và mối liên hệ trên dưới - nói một cách khác nó là chi tiết kỹ thuật hỗ trợ cho cột chịu sức nặng của các tàu mái cao rộng nặng nề. Ngược lại ""*một đấu hai thăng"* nhô ra phía trước lại là cấu kiện đỡ treo có tác dụng cho mái hiên nhô ra. Như vậy, tuy hình thức giống nhau nhưng thực chất lại hoàn toàn khác nhau.

Có lẽ, sau khi đã khám phá ra được hai nguyên lý cơ bản trên của kỹ thuật xây dựng nên các kiến trúc sư cổ Trung Hoa đã không dừng ở đó, họ mở các "ngả đường đi" mới cho *củng* và cũng đồng nghĩa với việc bắt *củng* phải gánh vác thêm những nhiệm vụ nặng nề hơn - cả về nghĩa đen lẫn nghĩa bóng.

Khi khai quật ngôi mộ số 1 trong khu lăng Quốc Vương tại Trung Sơn, Bình Sơn, tỉnh Hà Bắc có niên đại thời Chiến quốc các nhà khảo cổ học Trung Quốc đã tìm thấy một bệ hình vuông bốn góc có 4 tổ hợp *củng "một đấu hai thăng"*. Trên chiếc bệ này người ta dùng thân rồng tạo ra một chiếc loan nghiêng 45°, trên đầu rồng có đặt một cột nhỏ, đầu cột có một chiếc đấu nhỏ; trên đấu lại có thêm một *củng*... "Một đấu hai thăng" vát góc đỡ cả hai mặt hiên của kỷ như đỡ diềm mái. Bốn nhóm *củng* ở bốn góc trên bệ án đã phản ánh một công năng mới của *củng* - đặt *củng* ở góc chuyển của tường chịu lực. Người ta gọi đây là *củng xuyên*. Như vậy, từ thời Chiến quốc các kiến trúc sư cổ đại Trung Hoa đã sáng tạo ra một tổ hợp *củng* xuyên và *củng* ngang đặt trên đầu cột chuyển góc để vừa hỗ trợ cho mái vươn dài vừa có tác dụng hỗ trợ cho cột góc chịu lực.

Hình dáng của *củng* ngay từ thời Chiến quốc đã khá đa dạng. Những thanh kiên cong đã thoát khỏi hình hài khởi nguyên của những khúc gỗ hình học để được hoá thân thành các hình: điểu - long - vân... (chim - rồng - mây). Người Trung Quốc gọi nghệ thuật trang trí kiến trúc là "lập mộc điểu thú - hoành mộc long xà". Nếu như không hiểu sự chuyển từ kỹ thuật vào nghệ thuật của các thành phần kiến trúc thì sẽ dẫn đến sự suy diễn rất thiếu chính xác.

Trường hợp tự "ngợi ca" vì đã "phát hiện" tính "độc đáo" của vì kèo "giả thủ" kiến trúc cung đình Huế là một ví dụ điển hình cho sự ngộ nhận đó. Bản chất kỹ thuật của vì "giả thủ" chỉ là vì "chồng rường" biến thể. Các con rường thay vì nằm ngang đã được người ta thay bằng các con rường như những chiếc cột ngắn đỡ hoành mái hay thậm chí có thể là cả một tấm ván cắt cong lượn theo chiều của mái có cắt khấc khớp với hoành. Loại vì này rất phổ biến trong nền kiến trúc Nam Trung Hoa. Nếu quan tâm tới vấn đề này xin mời bạn đọc tới các chùa của người Hoa ở thành phố Hồ Chí Minh sẽ thấy chân dung đích thực của vì "giả thủ" rất "độc đáo" đó.Tôi hy vọng sẽ có cơ hội được phân tích hệ thống kết cấu bộ khung của chùa, đền người Hoa ở thành phố Hồ Chí Minh, hay một vài hội quán người Hoa ở Hội An mà lâu nay vẫn tiếp tục được một số người coi là "dân tộc" hoặc"dấu ấn Nhật Bản ở Hội An" trong một dịp khác.

Trở lại với củng, đến thời Đông Hán (220 tr. CN - 220 s. CN) có thể nói, *củng* đã xác lập được vai trò không thể thiếu vắng của nó trong kiến trúc gỗ Trung Hoa. Các tổ hợp *củng* đặt ở nhiều vị trí trong bộ khung nhà và vươn ra bốn phía: trước, sau, phải, trái. Trong một bài phú thời Hán mô tả lầu các thời đó có câu "kết trùng loan dĩ tương thừa" (tạo thành nhiều loan để cùng nâng đỡ). Kiến trúc gỗ thời Hán được ghi nhận là đã đóng góp thêm cho sự phát triển của *củng* một sáng tạo mới là ở giữa lưng *củng* có đặt thêm một chiếc đấu nữa. Với sự có mặt của chiếc đấu này đã đánh dấu sự ra đời của một loại *củng* mới có tên là ""*một đấu ba thăng"*.

Tuy nhiên, cho đến thời Đông Hán *củng* mới chỉ được dùng dưới các hàng xà hiên hoặc ở đầu cột "phô tác đầu cột" hay "khoa đầu cột" và "phô tác chuyển góc" hay " khoa góc".

Bước sang thời Đường (618 - 906 s. CN) *củng* mới thực sự bước ra khỏi "những cái nôi" sinh thành nó để bước vào bộ khung nhà. Bước đi đầy sáng tạo này được gọi là "phô tác bổ gian". Từ đây *củng* nằm dưới thượng lương; các hoành mái; xà gian… Nhóm *củng* không chỉ có vai trò trợ lực mà tổ thành một giá lưới không gian có thể hấp thụ sóng địa chấn ngang dọc - nó có vai trò *như một dàn lò xo kháng chấn đầy hiệu năng trong khoa học công trình.*

Có lẽ, do hiểu được bản chất kỹ thuật mới này của *củng* nên đã xuất hiện những tổ hợp *củng* nhiều lớp, nhiều tầng với cấu trúc hình hình học đa dạng: hình tam giác ngược; hình thoi…

Với hệ thống nhiều tầng vô cùng tinh sảo như thế *củng* đã thực sự vươn ra khỏi các chức năng kỹ thuật để nhận thêm một vai trò mới - tham gia vào nghệ thuật trang trí kiến trúc. Nếu như trong kiến trúc *củng* đã là một "kỹ thuật gia" đặc biệt, thì trong lĩnh vực mới này *củng* cũng trở thành một "nghệ sĩ" tài hoa. Ngoài việc tạo dáng, kích thước của đấu - loan, tỉ lệ của các tầng *củng*... Người ta còn dùng màu sắc và hoa văn trang trí biến củng trở thành những "đoá hoa" rực rỡ được gắn trên khắp mọi chỗ của công trình.

Đến thời Tống (960 - 1279) là thời kỳ nền kiến trúc cổ Trung Hoa đã hoàn thiện kiến thức về *củng*. Các chỉ số kỹ thuật, chế pháp, tạo hình của *củng* đã được ghi trong "Doanh tạo pháp thức".

Những quy định được ghi trong "Doanh tạo pháp thức" còn thể hiện *củng* đã trở thành một chỉ số kỹ thuật xác lập mối tương quan với mọi kích thước của công trình: chiều cao, chiều dài, chiều rộng gian; độ vươn xa của mái...

Với một phác thảo như vừa trình ra trên, theo tôi thật khó có lý do nào để có thể nói, *củng là nét độc đáo của nền kiến trúc truyền thống Việt Nam.*

2. Củng trong nền kiến trúc Việt Nam

Cũng như những nước có nền kiến trúc gỗ trong khu vực chịu ảnh hưởng của nền kiến trúc Trung Hoa như: Nhật Bản, Triều Tiên, Mông Cổ... *củng* cũng đã có mặt trong nền kiến trúc Việt Nam, nhưng sự có mặt của nó không nhiều như các nước khác. Nakazawa Shinichiro một nghiên cứu sinh kiến trúc Nhật Bản đã nhận định: Tôi cho rằng, đặc điểm kiến trúc Việt Nam có một nghịch lý[1] như sau: đó là "sự coi thường" đấu *củng*, sự không phát triển đấu *củng*. Trong quá trình lịch sử kiến trúc Việt Nam không thu hút những hình thức đấu *củng* điển hình cho nên con đường phát triển của kiến trúc Việt Nam khác xa nhiều hơn các nền văn hoá kiến trúc Đông Á khác"[2].

Nguyên nhân gì đã khiến nền kiến trúc cổ Việt Nam "thờ ơ" với *củng*? Có thể rất nhiều nguyên nhân mà lâu nay ít được chúng ta quan tâm. Song, theo tôi có một nguyên nhân dễ được nhiều người chấp nhận là do bởi nước ta nằm

---

[1] Tôi không hiểu tại sao tác giả lại dùng chữ *nghịch lý* (theo bản dịch).

[2] Nakazawa Shinichiro. Đấu *củng* trong kiến trúc gỗ Việt Nam so sánh giữa chùa Kim Liên - Hà Nội và điện Thái Hoà - Huế. Kiến trúc số 3 (59) 1996.

trong khu vực địa chấn tương đối ổn định nên *củng* không được các kiến trúc sư vô danh Việt Nam ưa dùng. Tuy nhiên đấy cũng chỉ là một giả thuyết.

Kiến trúc cổ Việt Nam gọi *củng* là *chồng đấu*. Theo các phường thợ ở Xứ Nam và Xứ Đoài mà tôi đã có dịp viếng thăm thì "*chồng đấu*" bao giờ cũng đi kèm với kỹ thuật "*tiếp rui*" hay *"rui bay"*[1] tạo thành một tổ hợp kỹ thuật có tên *"chồng đấu - tiếp rui"* đỡ phần mái từ hiên nhô ra.

Hình ảnh sớm nhất của *củng* mà chúng ta nhìn thấy là trên mô hình kiến trúc đất nung thời Trần.

Đi tìm chân dung của *củng* ở Việt Nam sổ tay điền dã của tôi đã ghi nhận được hai loại hình *củng* xét trên ý nghĩa công năng.

- Củng với tư cách là một mô-tip trang trí

Với vai trò này *củng* thường có mặt trên các ván gió, xà gian. Hình ảnh của *củng* thường được chạm nổi trên tấm ván dày (relief) đặt giữa hai hàng xà gọi là *ván gió* đôi khi nó còn được chạm trên chính thân xà. Môtip trang trí này ta thấy có mặt ở khá nhiều công trình kiến trúc cổ như: đình Tây Đằng, chùa Bối Khê, chùa Thầy (Hà Tây)…

- Củng tham gia với tư cách là một thành phần kỹ thuật

Theo tài liệu mà tôi có trong tay thì trong nền kiến trúc cổ Việt Nam có không nhiều công trình kiến trúc mà *củng* tham gia với tư cách là một yếu tố kỹ thuật, nói theo nghĩa rộng và *củng* nói theo nghĩa hẹp (Không bao hàm những kiến trúc nhà ở, đền chùa và các hội quán của người Hoa rải rác ba miền đất nước). Cũng cần phải có thêm đôi lời về hai chữ thế nào là hẹp và rộng.

Củng theo nghĩa rộng là *củng* của thời kỳ sơ khai, nó là một thanh xà ngắn đặt ở đầu cột tạo thành một hình chữ T để mở rộng diện tiếp xúc giữa cột và xà như trường hợp đình Phù Lão (Bắc Giang), đình Phù Lưu (Bắc Ninh)… mà tôi đã được một vài cụ già mách bảo với tên gọi "*cốn tai cột*".

---

[1] Trong kiến trúc cổ Việt Nam rui kết thúc ở hàng ngói cuối cùng nhưng kiến trúc Trung Quốc rui vươn hẳn ra ngoài mái như một yếu tố trang trí. Kiến trúc Việt Nam gọi là "rui bay"

Nghĩa hẹp của *củng* đồng nghĩa với thuật ngữ của ta "*chồng đấu*" - một tổ hợp kỹ thuật mang tính chất điển hình của *củng* thời kỳ muộn.

Với ý nghĩa hẹp thì cho tới nay, trong tay ta mới chỉ thấy có hai công trình có *củng* tham gia là: gác chuông chùa Keo tên chữ là Thần Quang tự (Thái Bình) và chùa Bối Khê tên chữ là Đại Bi tự (Hà Tây).

Bây giờ chúng ta hãy cùng nhau xem xét sự có mặt của *củng* trong hai công trình này ra sao.

1. Gác chuông chùa Keo (Thái Bình)

Chùa Keo tên chữ là Thần Quang Tự, nằm tại thôn Dũng Nhuệ, xã Nghĩa Dũng, huyện Vũ Thư, tỉnh Thái Bình.

Tương truyền chùa được khởi dựng vào thời Lý nhưng những vật chất hôm nay mà ta đang thấy là công trình gồm nhiều lớp văn hoá có niên đại từ thế kỷ XVII đến đầu thế kỷ này[1].

Toàn bộ các công trình có mặt trên mặt bằng kiến trúc rộng lớn của chùa đều mang phong cách kiến trúc cổ truyền Việt[2] - không có *củng*, ngoại trừ gác chuông, công trình cuối cùng trên mặt bằng kiến trúc chùa.

Gác chuông chùa Keo là một công trình kiến trúc gỗ độc đáo nhất trong di sản kiến trúc cổ *Việt Nam*. Gác chuông cao 14,4m kiến trúc theo kiểu chồng diêm, 3 tầng mái. Mái lợp theo kiểu *tàu đao lá mái*. Khung chịu lực của gác chuông một vì kèo 4 hàng chân cột liên kết cột theo kiểu kẻ suốt và các hàng xà ngang, xà nách. Cột cái cao khoảng 5m, đường kính rộng 0,55m.

Ngoài những đặc trưng của kiến trúc dân tộc mà chúng tôi vừa nêu trên, kiến trúc chùa Keo đã có một số kỹ thuật nhập nội được các phường thợ gọi là "chồng đấu, tiếp rui". Phạm Đức Duật và Bùi Duy Lan đã mô tả "dưới hệ tàu mái, mỗi tầng xếp 84 cánh rui bay, dàn thành 3 tầng, 28 cụm lớn liên kết thành những xà mảnh như dàn cánh tay đỡ mái". (Nói thật chính xác thì chỉ có hai tầng trên mái mà thôi). Loại củng các kiến trúc sư xây dựng chùa Keo

---

[1] Đỗ Văn Ninh và Trịnh Cao Tưởng. *Chùa Keo*. Ty Văn hoá Thái Bình, 1976.

[2] Tôi xin lưu ý thuật ngữ dùng ở đây "kiến trúc cổ truyền Việt" sẽ không đồng nghĩa với kiến trúc thuần Việt không hàm chứa các yếu tố ngoại sinh.

sử dụng trong nền kiến trúc Trung Hoa gọi là "*một đấu hai thăng*" *nhô ra phía trước làm cấu kiện đỡ treo có tác dụng cho mái hiên nhô ra.*

Hệ thống củng ở chùa Keo mang yếu tố trang trí nhiều hơn là vai trò chịu lực vì mái gác chuông không rộng và độ vươn không xa thì kết cấu kiểu *tàu đao lá mái* đã đủ sức vững vàng. Song, việc lắp thêm hệ củng dưới mái cũng đã có tác dụng hỗ trợ mái thêm vững vàng. Điều mà ta rất khâm phục là các công trình sư xây dựng chùa Keo đã tiếp thu yếu tố kỹ thuật láng giềng vào nền kiến trúc dân tộc một cách rất hợp lý tạo ra được một vẻ đẹp hài hoà có một không hai trong lịch sử kiến trúc dân tộc.

Gác chuông chùa Keo đã thể hiện một cách thành công nhất trong việc kết hợp yếu tố ngoại sinh vào nền kiến trúc dân tộc.

2. Chùa Bối Khê, Hà Tây.

Chùa được xây dựng tại thôn Bối Khê, xã Tam Hưng, huyện Thanh Oai tỉnh Hà Tây. Tương truyền chùa được khởi dựng vào thời Lý, nhưng dấu vết vật chất xưa nhất còn lại là công quả của thời Trần. Trải hơn 700 năm qua chùa không ngừng được tu tạo nên cũng như chùa Keo công trình này cũng có nhiều lớp văn hoá thời Trần - Lê - Mạc - Nguyễn...

Cũng giống như chùa Keo, chùa Bối Khê là loại hình chùa có kết cấu "Tiền Phật - Hậu Thánh". Trong kết cấu này, phía trước là Tam Bảo thờ Phật và phía sau là toà Điện Thánh. Thánh được thờ hầu như đều là các nhà sư và nhân vật đặc biệt thời Lý. Chùa Keo thờ thánh Khổng Minh Không; chùa Thầy thờ Thánh Từ Đạo Hạnh; chùa Bối Khê thờ Thánh Nguyễn Bình An...

Thêm một nét tương tự như chùa Keo, tất cả các công trình trên mặt bằng kiến trúc chùa đều mang đặc trưng kiến trúc Việt, ngoại trừ công trình cuối cùng Điện Thánh đã có mặt của *đấu củng*.

Điện Thánh là một toà nhà có mặt bằng gần vuông kích thước 5,58m ×5,55m. (Kích thước hiện tại có các cạnh chênh nhau có thể do bởi sự xô lệch bộ khung qua thời gian) kết cấu kiểu *chồng diêm, tàu đao lá mái*. Nhưng *lá tàu* ở đây có kích thước hẹp hơn các cấu trúc không có *đấu củng*. Ngoại trừ củng đặt trên 4 đầu cột góc, nhìn xa ta thấy mỗi mặt mái có 3 cụm *củng* 3 tầng kiểu *một đấu hai thăng* hình chữ V. Khác với củng ở gác chuông chùa Keo, củng ở chùa Bối Khê đều là *củng xuyên*, vừa nhô ra ngoài đỡ tầng mái, vừa hỗ trợ hàng xà phía trong. Nhưng chức năng và kết cấu của củng ở góc đao hoàn toàn khác với củng ở rìa mái. Củng ở 4 góc là *củng xuyên*

chuyển góc, còn cụm củng ở rìa mái chỉ là củng hai phương, một chiếc đặt ở trung tâm còn hệ thống đấu ở hai bên củng trung tâm là đấu chạm nổi trên ván. Vì vậy, nếu nói một cách thật chính xác thì chỉ là *giả củng*.

Một đặc điểm khác của củng trong kiến trúc chùa Bối Khê là củng không có *loan* cong.

Ngoài hệ thống củng chúng tôi vừa nói, trong kết cấu kiến trúc chùa Bối Khê còn sử dụng rất nhiều đấu kê trên thành phần bộ khung nhà nhưng hoàn toàn không giống kết cấu của củng.

Từ sự phân tích trên chúng tôi cảm thấy rất khó có thể nhận xét "quá trình vận dụng đấu củng ngày càng mang dấu ấn sáng tạo riêng của người Việt" hoặc "hệ thống đấu củng vừa tạo nên vẻ vững chãi, vừa là loại hình trang trí có một không hai".

Nhân đây tôi cũng xin nhắc lại vài tiêu chí về bộ mái giữa hai nền kiến trúc Việt Nam và Trung Quốc.

Việt Nam	**Trung Quốc**
Ngói mũi hài	Ngói ống
Tàu đao lá mái	Tàu hộp
Rui kết thúc ở hàng ngói cuối cùng	Rui nhô ra khỏi hàng ngói cuối cùng - rui bay
Lá tàu đỡ rìa mái	Đấu củng đỡ mái từ cột hiên ra đến ngoài.

Trong khuôn khổ vấn đề "vai trò của củng trong kiến trúc cổ Việt Nam", tôi không thể có điều kiện trình bày chi tiết nhiều vấn đề liên quan quanh *củng* vả lại một khi "*Củng học xã*" đã có lịch sử gần một thế kỷ thì những điều tôi trình ra đây về *củng* sẽ chỉ là một hạt cát trong cái bể mênh mông của kiến thức mà *củng* đã tạo ra cho nhân loại.

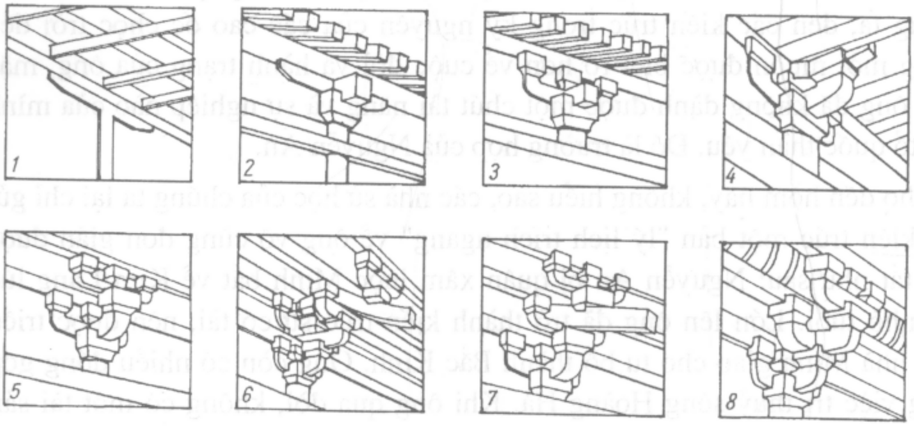
Mọi lý lẽ mà tôi viện dẫn ra củng chỉ nói một điều: củng là một đặc trưng của nền kiến trúc Trung Hoa, xin chớ ngộ nhận.

Năm 1992, trong cuộc "Hội thảo khoa học Văn Miếu - Quốc Tử giám Hà Nội", tôi có viết:

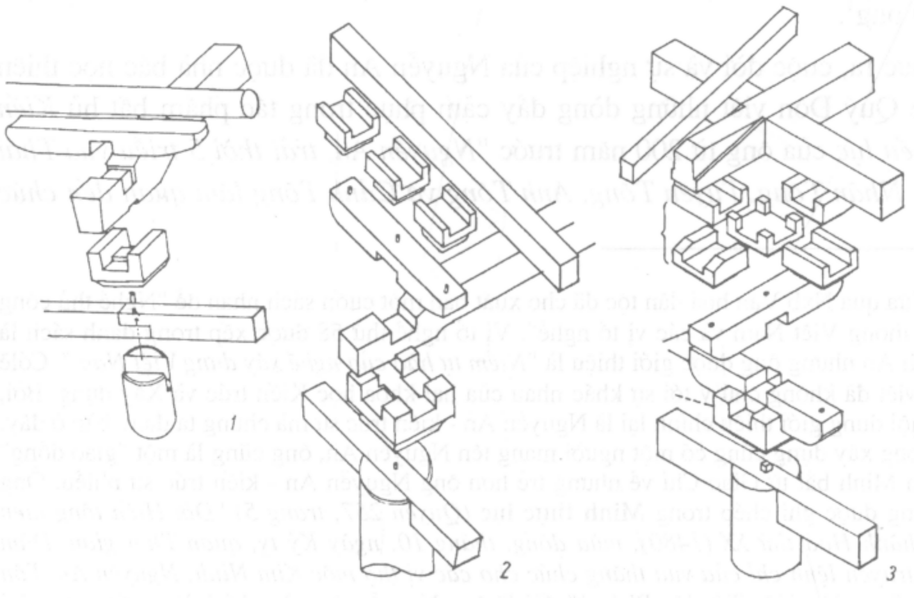
"Nếu chúng ta hiểu hoàn cảnh địa lý và lịch sử Việt Nam và cũng đều đã hiểu rằng, *trong toàn bộ nền văn hoá của nhân loại, không có một nền văn hoá nào không chứa đựng yếu tố của nền văn hoá khác* thì chúng ta không có gì hổ thẹn khi thấy, các yếu tố của nền văn hoá Trung Hoa trong các kiến trúc của Văn Miếu - Quốc Tử Giám Hà Nội.

Cái "mốt" cho mọi công trình kiến trúc cổ trên đất nước ta đều "mang tính dân tộc độc đáo" là "bản sắc riêng của văn hoá dân tộc" mà ngày xưa nhiều người luôn luôn nói, thì từ nay tự nó cũng đã đến lúc phải thấy *"không còn hợp thời trang"* trong công cuộc đổi mới của đất nước do Đảng lãnh đạo".

Tinh thần đó cũng là tinh thần mà tôi muốn giành cho các cuộc luận bàn của chúng ta quanh "*đấu củng*".



Hình 1. *Quá trình phát triển từ giản đơn đến phức tạp của Củng đỡ biên trong kiến trúc Trung Quốc*



Hình 2. *Giải phẫu kết cấu Củng:*
1. Củng ngang đơn giản; 2. Củng ngang nhiều tầng; 3. Củng xuyên

NGUYỄN AN

MỘT KIẾN TRÚC SƯ - MỘT NHÀ THƠ - MỘT NHÂN CÁCH MẪU MỰC

Có một kiến trúc sư người Việt Nam sống ở Trung Hoa vào thế kỷ thứ XV nhưng từ bác thợ mộc, những tác giả vô danh của các đình miếu đang ẩn mình trầm tư dưới các cây cao bóng cả trong các làng quê hiền hoà của chúng ta, đến các kiến trúc trong kỷ nguyên của các cao ốc chọc trời đều mong mỏi muốn được biết rõ hơn về cuộc đời và hành trạng của ông, mặc dầu, ông đã không dành được một chút tài năng và sự nghiệp nào của mình cho tổ quốc thân yêu. Đó là trường hợp của Nguyễn An.

Cho đến hôm nay, không hiểu sao, các nhà sử học của chúng ta lại chỉ gửi cho kiến trúc một bản "lý lịch trích ngang" về ông vô cùng đơn giản được tóm tắt như sau: Nguyễn An bị quân xâm lược Minh bắt về Kim Lăng lúc còn nhỏ tuổi. Lớn lên ông đã trở thành kiến trúc sư có tài, nên được triều đình nhà Minh giao cho tu bổ thành Bắc Kinh. Ông còn có nhiều đóng góp trong việc trị thuỷ sông Hoàng Hà. Khi ông qua đời, không có một tài sản nào đáng giá vì sự liêm khiết và giản dị của mình. Một con người có một cuộc đời trong sáng, tài hoa đến như vậy mà sự hiểu biết của chúng ta về ông lại rất ít khiến cho một lớp sương mờ huyền thoại đã bắt đầu bao phủ lên con người ông[1].

Thực ra, cuộc đời và sự nghiệp của Nguyễn An đã được nhà bác học thiên tài Lê Quý Đôn viết những dòng đầy cảm phục trong tác phẩm bất hủ *Kiến văn tiểu lục* của ông từ 200 năm trước "*Nguyễn An, trải thời 5 triều vua Thái Tông, Nhân Tông, Tuyên Tông, Anh Tông và Cảnh Tông làm quan đến chức*

---

[1] Vừa qua Nxb Văn hoá dân tộc đã cho xuất bản một cuốn sách nhan đề "Nghề thủ công truyền thống Việt Nam và các vị tổ nghề". Vị tổ nghề thứ 58 được xếp trong danh sách là Nguyễn An nhưng ông được giới thiệu là "*Niềm tự hào của nghề xây dựng Việt Nam*". Cólẽ người viết đã không chú ý tới sự khác nhau của hai khoa học Kiến trúc và Xây dựng. Bởi, trong nội dung giới thiệu chính lại là Nguyễn An - kiến trúc sư mà chúng ta đang bàn ở đây. Còn trong xây dựng cũng có một người mang tên Nguyễn An, ông cũng là một "giao đồng" bị quân Minh bắt từ Giao Chỉ về nhưng trẻ hơn ông Nguyễn An - kiến trúc sư nhiều. Ông này cũng được ghi chép trong **Minh thực lục** *(Quyển 257, trang 5) "Đời Hiến tông niên hiệu Thành Hoá thứ XX (1480), mùa đông, tháng 10, ngày Kỷ tỵ, quan Thái giám Đàm Xương truyền lệnh chỉ của vua thăng chức cho các vị thợ mộc Kim Ninh, Nguyễn An, Tôn Lễ, Hà Toàn làm Văn Tư viên Phó sứ"*. Có lẽ ông Nguyễn An này chính là người mang lại "niềm tự hào cho nghề xây dựng Việt Nam" theo cách nói hôm nay. Còn Nguyễn An - kiến trúc sư tài danh của chúng ta thì đã mất từ năm 1456 rồi.

Thái giám. An là người giản dị, khắc khổ, cứng rắn, liêm khiết, giỏi về mưu mẹo tính toán, rất sở trường về công việc xây dựng, những việc tu tạo thành hào Bắc Kinh, 9 cửa, 2 cung, 3 điện, 5 phủ, công đường, nha môn, 6 bộ và các trường sở, nhà trạm đều do An đã thân hành sắp đặt, tỏ ra rất có công lao, các ty tào trong Bộ Công chỉ theo kế hoạch của An đã lập thành mà thôi. Bình sinh vua ban cho thứ gì đều lấy ở kho công, sau đó An lại đem vào kho công không sót một ly nào cả. Việc này thấy chép ở Hoàng Minh thông kỷ"[1].

Trong khi sử liệu Việt Nam chỉ có ít ỏi như vậy thì có một nhà Hán học uyên bác quá cố Thúc Ngọc Trần Văn Giáp nghiên cứu về ông rất công phu qua sử liệu Trung Hoa. Công trình của ông là một tập sách mỏng in Ronéo xuất bản tại Khu học xá Trung ương cách chúng ta vừa tròn 42 năm. Công trình nghiên cứu quý giá này có lẽ chưa được đến tay các nhà nghiên cứu lịch sử của chúng ta. Và, có lẽ bởi, toàn bộ hành trạng và sự nghiệp của Nguyễn An chủ yếu được ghi chép trong sử biên niên Trung Hoa, (hình như chưa có nhà sử học Việt Nam nào có được cơ may như cụ- làm việc ở Đồ thư quán Bắc Kinh hơn một tháng) nên vì lẽ đó mà đến hôm nay chúng ta vẫn chưa có được niềm tự hào đầy đủ về ông.

Để đáp ứng sự đòi hỏi chính đáng của những người đang ngày đêm xây dựng "đất nước ta đàng hoàng hơn, to đẹp hơn" nói riêng và đông đảo nhân dân yêu mến lịch sử dân tộc nói chung, tôi xin phép được giới thiệu tư liệu quý về Nguyễn An mà bác Trần Văn Giáp đã công bố cách chúng ta non nửa thế kỷ trước với một tri thức uyên thâm và tấm lòng yêu nước dạt dào.

Như chúng ta đã biết, vào cuối thế kỷ XIV, triều Trần đã trở nên mục ruỗng thối nát, nông dân khắp nơi nổi dậy khởi nghĩa khiến cho nó lung lay tận gốc. Lợi dụng hoàn cảnh đó, viên phụ chính Thái sư Hồ Quý Ly đã ra sức thâu tóm quyền bính trong tay để rồi đến năm 1400 phế truất vua Trần, lập ra một triều đại mới - Triều Hồ. Từ khi thấy sự suy sụp của vương triều Trần, năm 1406 quân Minh bắt đầu tiến hành cuộc chiến tranh xâm lược nước ta.

Theo Đại Việt sử ký toàn thư:" Người Minh vào Đông Đô bắt cướp con gái ngọc lụa, thống kê lương chứa, chia quan làm việc, chiêu tập dân xiêu tán, làm kế lâu dài, thiến hoạn nhiều con trai nhỏ tuổi và thu lấy tiền đồng ở các xứ, cho chạy trạm đưa về Kim Lăng"[2].

---

[1] Lê Quý Đôn. Toàn tập. Nxb Khoa học Xã hội. Hà Nội

[2] Đại Việt sử ký toàn thư. Tập II. Tr. 216. Nxb Khoa học Xã hội. Hà Nội, 1985.

Về sự kiện này *Minh sử Q. 304 phần Liệt truyện 192* (các tài liệu Trung Quốc trong bài viết này đều trích theo công trình của Thúc Ngọc Trần Văn Giáp) cho biết chi tiết hơn. Trương Phụ đem các "giao đồng" ra chọn, thấy ai mặt đẹp đẽ, tư chất thông minh đem về dâng vua. Trong số những "giao đồng" không may đó có Nguyễn An, Phạm Hoàng, Vương Cẩn và Nguyễn Lăng.

Kết hợp hai nguồn sử liệu vừa dẫn có thể cho phép ta tin được là Nguyễn An đã bị bắt vào năm 1406 và đưa về Kim Lăng một năm sau cùng một đợt với hoàng tộc nhà Hồ.

Về đến Kim Lăng cả 4 "giao đồng" đều được đưa vào cung làm quan thị của vua, Minh Thành tổ thấy họ trai trẻ, thông minh đã cho đi học và tuỳ theo khả năng từng người mà sắp đặt công việc như Phạm Hoàng giỏi thơ văn được vua yêu quý, Nguyễn An có tài thư toán, khéo chân tay, đặc biệt về khoa kiến trúc nên ông đã trở thành một kiến trúc sư mà tên tuổi mãi mãi được khắc tạc trong lịch sử kiến trúc Trung Hoa.

Theo các biên niên sử nhà Minh thì sự nghiệp vang dội của ông khởi từ sự kiện tháng giêng năm Chính Thống thứ hai (1437) Nguyễn An đã được vua Minh Anh Tông giao cho nhiệm vụ làm 9 cửa lầu thành Bắc Kinh. Ngoài ra còn đào sâu thêm ngoại hào, xây đá hai bên bờ hào, làm 9 cầu đá ở 9 cửa đi vào thay cho cầu gỗ trước đây và làm 9 cống thoát nước. Công việc to lớn ấy đã được ông hoàn tất vào tháng tư năm Chính Thống thứ tư (1439) chỉ trong vòng 2 năm 3 tháng *Minh sử* còn cho chúng ta biết chi tiết hơn công việc của Nguyễn An: ở cửa Chính Dương đã làm xong một toà nhà Chính lâu và hai toà tả, hữu lâu. Còn các cửa Sùng Văn, Tuyên Vũ (hai bên cửa Chính Dương), cửa Triều Dương ở phụ thành phía đông, cửa Đông Trực, Tây Trực ở phụ thành phía tây, cửa An Định, Đức Thắng ở phía sau, mỗi cửa đều có một chính lâu và một nguyệt thành lâu (nguyệt thành - thành phụ kiểu như thành Mang Cá theo cách gọi của người Việt). Bốn góc thành còn dựng vọng gác lâu. Phía ngoài các cửa đều dựng nhà bia (*Minh thực lục, Anh Tông Chính Thống thực lục, Q 26. tr.8).*

Một năm sau khi hoàn thành các công trình tu sử quy mô ở nội thành Bắc Kinh kể trên, vào năm Chính Thống thứ 5 Nguyễn An lại được giao nhiệm vụ làm lại 3 điện: Phụng Thiên, Hoa Cái, Cẩn Thân. Ba điện này cùng với hai cung Kiền Thành, Khôn Ninh khởi dựng từ năm Vĩnh Lạc thứ 4 (1417) đến tháng chạp năm Vĩnh Lạc thứ 8 (1424) sau 4 năm mới hoàn thành. Nhưng không may chỉ non nửa năm sau cả ba điện đó đều bị hoả tai cháy trụi. Vì thế, mãi đến năm 1440 khi thấy "thiên hạ thái bình, bốn phương

thịnh vượng" nhà Minh mới cho xây cất lại ba điện này. Đó là tiền thân của ba điện Thái Hoà, Trung Hoà, Bảo Hoà ngày nay của Cố cung Bắc Kinh.

Do tài năng kiệt xuất nên Nguyễn An đã hoàn tất việc xây dựng lại ba điện, sửa chữa cả hai cung vào tháng 10 năm Chính Thống thứ 6, nghĩa là chỉ trong vòng có 1 năm. Để biểu dương công lao và thành tích của ông, vua Anh Tông đã đặc thưởng cho ông 50 lạng vàng, 100 lạng bạc, 8 súc vóc nhiễu và 1 vạn quan tiền (*Anh Tông Chính Thống thực lục Q.84)*.

Bốn năm sau, năm Chính Thống thứ 10 (1445) Nguyễn An lại được lệnh cùng các quan thành Trung Quốc đứng ra sửa chữa và xây gạch toàn bộ mặt ngoài của thành nội Bắc Kinh. Thành Bắc Kinh được đắp vào triều Nguyên (1280 - 1368) nhưng chỉ được đắp bằng đất. Đến thời Vĩnh Lạc nhà Minh mới được xây bằng gạch nhưng mặt trong vẫn bằng đất, nên gặp những năm trời mưa lớn tường thành nhiều chỗ đã bị sụt lở. Cứ sau mỗi mùa mưa đường phố bẩn thỉu bùn đất, nhiều đoạn thành bị sụt lở phải mất nhiều công sức dọn dẹp, tu sửa. Mãi cho đến bây giờ mới được sửa chữa quy mô những nơi sụt lở và xây gạch cả mặt trong lẫn mặt ngoài (*Anh Tông Chính Thống thực lục. Q. 130)*. Theo sử sách Trung Quốc thì thành Bắc Kinh tới thời Chính Thống mới thực sự được hoàn tất với tường gạch, thành cao, hào sâu, cổng thành vững chắc, cầu đá vững bền, vọng lâu đường bệ. Trong nội thành thì cung điện nguy nga, lầu son gác tía, trang hoàng rực rỡ trở thành căn bản của Bắc Kinh bây giờ. Để có được một kinh đô tráng lệ mà nhiều vết tích của nó còn bảo tồn cho đến tận hôm nay nhà Minh đã tiến hành một công cộc xây dựng đại quy mô trong vòng 8 năm trời từ năm Chính Thống thứ 2 đến năm thứ 10 (1437 - 1445), người đảm trách việc thiết kế, lập kế hoạch, theo dõi thi công công trình đại quy mô này chính là Nguyễn An. Ông là người có công lao không nhỏ trong việc mang lại vẻ đẹp đường bệ và rực rỡ của kinh thành Bắc Kinh, hay có thể nói theo cách của người đương đại ông là Tổng công trình sư trong dự án trùng tu Bắc Kinh những năm Vĩnh Lạc thời Minh.

Những cống hiến to lớn của công trình sư kiệt xuất Nguyễn An không chỉ dành cho vua chúa, kinh kỳ mà còn hiến dâng cho hàng triệu người lao động trong sự nghiệp trị thuỷ.

Tháng 7 năm Chính Thống thứ 9 (1444) Nguyễn An lại được nhà vua cử đi cùng với quan Hữu thị lang bộ Công là Vương Hựu đi cứu đê sông Bồ Cầu. Năm ấy do có mưa lớn kéo dài làm cho đê sông Bồ Cầu bị vỡ hơn 20

chỗ đặc biệt là khu vực bến đò Yếu Nhi. Đời sống dân tình vùng đê vỡ vô cùng khốn cùng. Nguyễn An đã gửi đơn tấu trình xin gấp nhân vật lực và theo sự chỉ huy của ông toàn bộ các đoạn đê bị vỡ trên sông Bồ Cầu đã được hàn khẩu. Hàng triệu người vùng lưu vực Bồ Cầu đã thoát khỏi thảm hoạ. Ông đã được dân Bồ Cầu coi như cứu tinh của họ. Mấy năm sau ông lại nhận nhiệm vụ đi xây dựng công trình trị thuỷ sông Tái Dương. Không rõ quy mô của công trình này tới mức nào mà ông tổng công trình sư Nguyễn An được hầu hết các bộ sử lớn như *Minh sử (Q 34. tr.6) Minh thư (Q 158, tr.3), Hoàng Minh thư (Q 13. tr.17). Thất tu loại cảo. (Q 1. tr.116), Anh Tông Chính Thống. (Q 119)* ... ghi chép với những dòng cảm phục hiếm có. Theo các sách đó thì ngoài việc đưa ra các mẫu mực tính toán chi li khiến mọi người cứ việc theo mẫu mà làm. Mặc dù là một đại quan của vương triều lại là một công trình sư được vua đích thân giao nhiệm vụ, nhưng Nguyễn An thường xuyên có mặt ở công trường theo dõi thi công và chính ông tự tay vác cuốc cuốc đất, gánh đất, đắp đất, kéo xích sắt ... cùng đồng cam cộng khổ với dân phu. Với ông, có lẽ ngoài niềm vui hoàn thành chức trách vua giao còn là niềm yêu thương dân vô bờ bến mới có thể có được những việc làm như vậy trong cương vị một mệnh quan đặc biệt của triều đình.

Sau khi hoàn thành xuất sắc công việc trị thuỷ sông Tái Dương vào năm Chính Thống 12 (1447) ông lại vâng mệnh cùng Trần Đình đi khảo sát kiểm tra tuyến vận chuyển hàng hoá lương thực đường sông từ Thương Châu đến Nam Kinh một tuyến đường vận chuyển huyết mạch của triều đình bấy giờ (*Anh Tông Chính Thống. Q 175 tr.2*).

Cũng theo sử sách thời Minh thì, vào năm Cảnh Thái thứ 7 (1456) đời vua Cảnh Tông sông Hoàng Hà có lụt lớn. Đê ở vùng Trương Thụ thuộc tỉnh Sơn Đông bị vỡ. Triều đình đã tốn nhiều nhân tài vật lực mà không hàn khẩu được. Cả một vùng Sơn Đông rộng lớn bị ngập chìm trong biển nước khiến người dân vô cùng lầm than cơ cực. Trước tình hình đó, vua Cảnh Tông đã biệt phái ông đến chỉ huy cuộc hàn khẩu này. Nhưng không may trên đường đi nhận nhiệm vụ ông đã bị ốm và mất dọc đường thọ khoảng 60 tuổi. "Khi mất rồi trong túi không còn quá 10 đồng tiền" (*Minh sử liệt truyện. Truyện thứ 129. Mục hoạn quan. tr.6*). "Đến khi sắp mất chỉ vẫn mặc áo vải, đắp chăn vải" (*Minh thư liệt truyện . Truyện thứ 16. Mục hoạn quan*). Trước khi mất ông đã cho dặn lại "... Biến tất cả các của cải được ban cho suốt đời và các của riêng đem nộp làm của công" (*Hoàng Minh thư. Q. 13. tr.17*). Trong bối cảnh xã hội suy thoái cuối triều Minh, quan lại ra sức vơ vét của kho, bóc lột nhân dân

tàn tệ để phục vụ cuộc sống vô cùng xa xỉ của chúng thì Nguyễn An rõ ràng là một hình ảnh mẫu mực của đạo lý và nhân cách làm người. Đúng như nhận xét của Diệp Thanh tác giả bộ sách *"Thuỷ đông nhật ký"* thời Minh "Ông thật là người hiếm có trong hàng nội quan" của triều đình. *(Q11. tr.12).*

Cũng theo Diệp Thanh, mỗi khi hoàn thành một công trình nào ông đều làm thơ về công trình đó và mời bạn bè đến cùng xướng hoạ trong đó có rất nhiều nhà thơ danh tiếng đương thời. Tất cả các bài thơ đó đã được ông tập hợp thành một tập nhan đề *"Doanh kiến kỷ thành"* có nghĩa là: thơ ghi thành công trong công trình kiến trúc.

Sau khi ông mất, các quan trong triều đề nghị cho in, nhưng Vương Chấn một đại thần lòng dạ nhỏ nhen, lấy cớ tốn kém đã ra sức ngăn cản khiến cho tập thơ quý giá đó không thể lưu truyền đến ngày nay. Diệp Thanh còn cho ta biết, do lòng trọng học mà ông đã thân chinh đứng ra làm đốc công xây nhà Thái học. Trong Tuyên phủ miếu ở Bắc Kinh còn một tấm bia khắc ghi sự kiện này.

Nhờ những cống hiến lớn lao và cuộc đời thanh bạch đến vô cùng như thế nên Nguyễn An đã đi vào lịch sử Trung Quốc trong vầng hào quang không bao giờ tắt "... Có người tên Nguyễn An, có tiếng là thanh bạch, trung thực, được vua yêu mến thương hơn mọi người. Việc thảo sang Yên Đô của vua (Thế tổ) là chỉ dùng kế hoạch của Nguyễn An. Ông Nguyễn An giỏi về công trình kiến trúc. Các kiểu mẫu chính của hai cung, ba điện, các nhà, các ty ở phủ bộ thành Bắc Kinh của ông An làm ra cả. Các quan ở bộ Công đều không thể thay đổi được, chỉ việc khoanh tay chịu theo kiểu mẫu đã vạch ra sẵn mà làm theo. Các thứ được ban thưởng từ trước tới sau rất nhiều, đều đem góp vào công trình kiến trúc. Của riêng không quá 10 đồng tiền vàng (*Minh sử thiết hoạn quan. Truyện thứ 3. Q 25. tr. 6).*

Hơn 5 thế kỷ đã đi qua nhưng những gì mà Nguyễn An đã để lại với dấu ấn của một tài năng kiệt xuất trong nền văn hoá Trung Hoa thì vẫn không hề phai nhoà trong lòng những con người Trung Hoa chân chính "Ông Nguyễn An là người Việt Nam đã đem hết sức thông minh của mình để thâu thái lấy tinh hoa văn hoá Trung Quốc, tích cực phát triển tài năng, rồi lại đem tài năng ấy tận tuỵ với văn hoá Trung Quốc. Ông đã góp phần xây dựng đại thành Bắc Kinh. Cho đến ngày nay bất kỳ người ngoại quốc nào đã đặt chân lên Bắc Kinh không ai không hết sức ngắm nghía ngôi cổ thành ấy. Toàn thể toà thành vĩ đại và hùng tráng, lại còn lầu son gác tía, cửa đỏ ngói vàng, hết sức diễm lệ. Ai cũng phải tấm tắc công nhận: đó là đại quan của kiến trúc

phương Đông… ta lại còn thấy rõ thêm, ngay từ thế kỷ XV, trình độ văn hoá của dân tộc Việt Nam, nhất là về phương diện kiến trúc đã phát triển đến một mức khá cao: Nguyễn An là một trong nhiều đại biểu đích đáng"[1].

Nguyễn An đã đi vào lịch sử với một hành trạng của một kiến trúc sư thiên tài, một công trình sư, một nhà thơ, một nhân cách sống mẫu mực, nên dù ông không thể đem tài năng kiệt xuất của mình phục vụ cho đất mẹ sinh thành ra ông nhưng ông vẫn là niềm tự hào của chúng ta. Bởi, ông đã làm toả rạng trí tuệ Việt Nam, nhân cách Việt Nam nơi đất khách quê người. Ông xứng đáng là một biểu tượng sáng giá nhất của các kiến trúc sư Việt Nam thời cổ đại[2].

---

[1] Trương Tú Dân. *Nguyễn An nhà kiến trúc thiên tài người Việt Nam đã tham gia công trình kiến thiết đại Bắc Kinh dưới thời Minh. Tiến bộ nhật báo*, ngày 2 tháng 2 năm 1950.

[2] Sau khi bài báo của chúng tôi được đăng tải trên *kien trúc Việt Nam* chúng tôi vô cùng vui mừng đã nhận thêm được một số thông tin rất bổ ích về Nguyễn An.

- Ông Nguyễn Duy Chiếm chuyên viên cao cấp của Nhà xuất bản Khoa học Xã hội. Cựu sinh viên Khoa Sử trường Đại học Bắc Kinh cho chúng tôi hay: trên đồi Thạch Cảnh Sơn ở Bắc Kinh có dựng một tấm bia ghi tên tuổi tất cả những bậc tiền bối có công xây dựng kinh thành Bắc Kinh. Ông đã thấy trênđó có khắc ghi tên Nguyễn An trong danh sách những con người bất tử đó.

- Trên Tạp chí *Nghiên cứu Trung Quốc số 4* (14) - 1997 đã đăng bài viết rất có giá trị của nhà nghiên cứu Phạm Hân. Trong bài viết của mình ông cho biết "Trong tập Trung - Việt quan hệ sử luận văn tập (Xuất bản tại Đài Bắc 1992) có 4 tác giả viết về Nguyễn An với các tiêu đề: *Thị dân Bắc Kinh nên kỷ niệm Nguyễn An, người An Nam, Thái giám nhà Minh - Nguyễn An, tổng công trình sư tạo dựng cung điện, lầu thành Bắc Kinh thế kỷ XV.- Nguyễn An, một nhà kiến trúc thiên tài Việt Nam. - Khảo cứu về Nguyễn An người Giao Chỉ, Thái giám nhà Minh tạo dựng Bắc Kinh, - Việc tạo dựng Bắc Kinh của Thái giám Nguyễn An.* Tài liệu các tác giả dựa vào để viết cũng khai thác từ các nguồn sử liệu Trung Quốc mà bác Giáp đã biết tới. Cái mà chúng tôi đặc biệt quan tâm là sự đánh giá Nguyễn An của các nhà khoa học Trung Quốc được tác giả trích dẫn. Xin phép cho tôi được trích nguyên văn một đoạn trong công trình quý giá của Phạm Hân:" Như vậy, đời Minh việc xây dựng Bắc Kinh đời Vĩnh Lạc là thời kỳ mở mang, quy chế còn nhiều khuyết lược, đến dời Chính Thống là thời kỳ hoàn thành. Trước sau chủ trì công việc từ đầu đến cuối đều là *Nguyễn An, người cống hiến trọn đời cho Bắc Kinh*".

"… Từ xưa đến nay, người tốt trong hoạn quan trăm ngàn không được một. Còn An hết lòng vì việc công, thanh bạch, liêm khiết, khắc khổ, khi lâm chung không còn nén vàng trong túi, là một người cao thượng, chỉ để lại công đầu ở Bắc Kinh.Nguyễn An cùng thời với Tam Bảo Thái giám Trịnh Hoà 3 lần sang Tây Dương (các nước Âu Mỹ), đều là những người kiệt xuất trong hoạn quan. công với quốc gia không thể phai mờ. Ngày nay tên Tam bảo Thái giám đàn bà trẻ con đều tỏ tường, còn tên nhà đại kiến trúc Nguyễn An - ả Lưu thì ngay học giả, chuyên gia ít ai hay biết. Thật bất hạnh thay! *Tôi nghĩ, với An không chỉ riêng giới công trình đáng ngưỡng mộ mà 1triệu 60 vạn thị dân Bắc Bình cũng nên uống nước nhớ nguồn, kỷ niệm, chớ quên* ' (Tác giả chú: *Trong bài Thị dân Bắc Bình nên kỷ niệm Nguyễn An, người An Nam, Thái giám nhà Minh - Tổng công trình sư tạo dựng cung điện lầu thành Bắc Kinh thế kỷ XV, đăng trên tờ Ích Thế báo số ra ngày 11 - 11 năm Trung Hoa Dân quốc thứ 36 (1947).*

Sách đã dẫn tr. 115 - 116 (Phạm Hân… Tr. 70 - 71).

KIẾN TRÚC THẦN ĐẠO NHẬT BẢN (SHINTO SHRINE)

Nhật Bản là một quốc gia được coi là thành công nhất trong sự phát triển một nền công nghiệp hàng đầu thế giới nhưng vẫn gìn giữ được bản sắc của nền văn hoá dân tộc. Một trong những di sản văn hoá dân tộc được coi là quan trọng nhất trong đời sống tâm linh được người Nhật gìn giữ và bảo vệ là tín ngưỡng Thần Đạo.

Nhiều nhà nghiên cứu phương Tây đã cho Thần Đạo là chiếc chìa khoá vàng, không chỉ mở ra cánh cửa đi vào nền văn hoá truyền thống mà còn giúp chúng ta hiểu được thế giới tinh thần rất đa dạng của người Nhật Bản đương đại. Tôi không đủ bề dày tri thức và kinh nghiệm nghiên cứu Nhật Bản để thẩm định những nhận định đó, song trên những nẻo đường Nhật Bản mà tôi đã có dịp đi qua, tôi đã nhận thấy Thần Đạo quả là một sắc thái rất đặc sắc của nền văn hoá truyền thống Nhật Bản.

Để giúp bạn đọc hiểu thêm về Thần Đạo Nhật Bản, trong bài viết này, tôi xin giới thiệu một vài nét về kiến trúc Thần Đạo.

Vị trí đền miếu

Thuở ban đầu, các nghi lễ thờ thần của người Nhật được tiến hành ở những địa điểm tương truyền là nơi người ta đã nhìn thấy sự hiện diện của thần thánh, bất kể vị trí đó có thuận lợi cho việc thờ cúng hay không. Dần dần người ta cảm thấy cần phải lựa chọn cho Thần những địa điểm để người dân có thể đến chiêm bái cũng như để bày tỏ lòng kính trọng Người thuận lợi hơn.

Những vị trí được chọn lựa không đơn thuần là các khu đất rộng. Quy hoạch chung cho các ngôi đền Shinto thường phải có mối liên hệ nào đó với môi trường tự nhiên. Ví dụ nơi có cây cổ thụ, một khu rừng nhỏ, một phiến đá có hình thù đặc biệt, một hang động ít nhiều gợi nên sự huyền bí... đôi khi còn là những khu đất có mối liên hệ mật thiết với một gia tộc mà tổ tiên của họ đã được phong thần, ở những vùng nông thôn hẻo lánh như một làng nhỏ ở gần Higashi Fukuma thuộc quận Fukuoka, đền thờ Thần được giấu mình trong một hẻm núi nhỏ ven làng, dường như chỉ có những người dân

của làng mới biết đến sự hiện diện của ngôi đền này. Còn trong các thành phố lớn, mối quan tâm hàng đầu của những người xây dựng đền miếu là phải tạo ra được sự hoà điệu giữa kiến trúc với môi trường. Theo họ, một môi trường càng gắn bó với tự nhiên sẽ có tác dụng tích cực cuốn hút con người từ thế giới trần tục - nhọc nhằn và hối hả, đến thế giới của các Kami sâu lắng, êm ả, thanh bình, giúp cho tín đồ có được những phút giây siêu thoát.

Những nguyên tắc chặt chẽ về mối quan hệ giữa kiến trúc và môi trường như thế đã tạo nên tính chất hoạ cảnh đặc thù của nền kiến trúc cổ truyền Nhật Bản.

Mặt bằng tổng thể của đền miếu Thần Đạo (Shinto Shrine)

Các đền miếu Thần Đạo có quy mô to nhỏ khác nhau, số lượng các công trình kiến trúc trên mặt bằng tổng thể của nó cũng không nhất thiết phải bằng nhau nhưng các công trình kiến trúc thì nhất định phải tuân theo một quy lệ khá chặt chẽ.

Kiến trúc trung tâm của bất kỳ một đền miếu nào của Thần Đạo cũng đều có một điện thờ chính thường được bao bọc bởi một hàng rào gỗ hoặc tường xây với dụng ý muốn tách biệt thế giới thiêng liêng của Thần với thế giới trần tục. Ngoài điện thờ còn có thêm rất nhiều kiến trúc phụ. Những công trình phụ mà ta gặp là các miếu thờ phụ, phòng múa thiêng, nhà bày đồ cung tiến của các đệ tử, phòng ở của các đạo sĩ, nhà kho đựng đồ lễ, chuồng nuôi ngựa thiêng, gian diễn kịch Noh, đôi khi còn có cả sân đấu vật Sumo và miếu tưởng niệm các liệt sĩ hy sinh trong chiến tranh… Những thành phần nhỏ hơn cũng thường thấy có mặt trong tổng thể kiến trúc của miếu là am nước, các cây cầu thiêng, nơi chứa thẻ lưu niệm, những chiếc đèn lồng bằng đá…

Quần thể những công trình đó trải ra trên một mặt bằng có khi rộng tới hàng ngàn ha.

Bây giờ chúng ta hãy theo chân những người hành hương đến hành lễ ở một miếu thần mang tính phổ biến.

Kiến trúc đầu tiên mà chúng ta gặp là cổng vào, người Nhật gọi là Torii, có nghĩa là nơi chim đậu. Cho đến nay, người ta vẫn chưa hiểu được nguồn gốc tên gọi này cũng như mối liên hệ của nó với chức năng mà nó đảm nhiệm. Trong cấu trúc của một miếu thần - Torii, biểu tượng giới hạn giữa

thế giới trần tục và thế giới của các Kami, giữa thế giới vật chất và thế giới tâm linh. Một miếu thần có thể có nhiều Torii như đền Hachimangu ở Kamakura. Con đường dẫn vào quần thể kiến trúc điện thờ chính chạy dài trên một trục đường chính của thành phố. Con đường ấy người ta đã dựng lên rất nhiều Torii như để nhắc nhở con người sự hiện diện của thánh thần giữa cái huyên náo của một thành phố hiện đại.

Những Torii cổ nhất có cấu trúc đơn giản. Nó bao gồm hai cột gỗ thô với hai xà ngang có kích thước đặc trưng. Xà phía trên dài hơn xà dưới, hai đầu xà hơi vát cong ở hai đầu. ở đoạn chính giữa xà có một trụ nhỏ như để liên kết chúng với nhau. Sau này, cột và xà được bào nhẵn nhưng không được sơn. Chỉ sau lúc chịu ảnh hưởng nặng nề của nền văn hoá Trung Hoa, các Torii mới được sơn màu đỏ và cấu trúc của nó cũng trở nên cầu kỳ hơn. Chiếc Torii nổi trên mặt nước ở Miyajima là một ví dụ. Theo các công trình nghiên cứu kiến trúc Thần Đạo của các học giả Nhật Bản, thì có tới hơn 20 loại Torii khác nhau. Tên gọi của loại hình xuất phát từ tên ngôi đền mà nó có mặt trong đó. Ví dụ kiểu Hachiman lấy tên từ đền Hachiman, kiểu Miwa lấy tên từ đền Miwa.

Theo dòng lịch sử, các Torii không chỉ thay đổi về mặt cấu trúc và hình thức mà còn thay đổi cả về mặt chất liệu - bêtông đã thay thế gỗ trong một số trường hợp. Nhưng dường như chỉ có gỗ mới chỉ đủ khơi dậy những rung động sâu lắng trong quan cảm thẩm mỹ và tâm linh của người Nhật. Torii không chỉ có mặt trong các miếu Thần. Nó còn có mặt ở hầm mộ của Hoàng gia và một số khu mộ của các Hoàng tộc quan trọng khác. Đôi khi, trên những độ đường Nhật Bản, ta còn bắt gặp nó đứng bình thản trên một cây cổ thụ hoặc bên một giếng nước trong vắt in màu xanh biếc của nền trời Nhật Bản. Nhưng cho dù nó đứng ở bất kỳ vị trí nào, người Nhật vẫn không bao giờ có ý nghĩ khác về cội nguồn của nó.

Ngoài cấu trúc cổng theo kiểu Torii truyền thống, ta còn gặp một số loại cổng đặc biệt, có cánh cửa để đóng vào ban đêm. Loại này có hai kiểu chính. Một là kiểu "thuần Shinto" thường làm bằng gỗ không sơn, có mái lợp rạ, ngói hoặc đồng. Loại thứ hai thường có cấu trúc hai tầng mái với rất nhiều dấu củng ở đầu cột hay vươn dài ra đỡ diềm mái. Các thành phần kiến trúc đều được sơn vẽ nhiều màu rất rực rỡ. Hai bên lối vào thường có đặt 2 tượng Hộ Pháp hoặc 4 tượng Thiên Vương với những khuôn mặt dữ tợn nhằm đe doạ ma quỷ, hộ vệ các Kami. Cổng Yomei ở Niko là chiếc cổng tiêu biểu

nhất của dạng này. Sau lớp tượng dưới chân Torii, trên đường vào chính điện ta còn có thể gặp hai lớp tượng nữa. Lớp thứ nhất là các vị quan khổ hạnh, tay cầm cung, lưng đeo gươm nhìn ra cổng. Đây là các thần hộ vệ truyền thống của Thần Đạo. Lớp tượng trong cùng thường gặp là chó và sư tử. Tất nhiên trong miếu Thần Đạo không phải chỉ có hai con vật đó, ví như ở Niko thì con khỉ đã trở thành chủ đề chính trong trang trí kiến trúc.

Qua Torii, ta tiếp tục đi trên một con đường nhỏ - người Nhật gọi là Sando để vào đền chính - nơi các Kami ngự trị… Con đường này thường rất nhỏ, được trải đá dăm hoặc sỏi trắng. Nếu như nó nằm trùng với các trục đường chính, thì con đường đó phải được thiết kế đặc biệt, như con đường dẫn vào đền Hachiman ở Kamakura. Đường dẫn vào đền chính là giải phân luồng cho hai làn xe chạy hai bên, bản thân con đường là một vườn hoa dài hàng trăm mét.

Theo truyền thống thì lối vào thường có một khúc ngoặt giữa Torii và điện thờ chính. Song trên thực tế không phải nơi nào cũng có điều kiện thuận lợi để có thể thiết kế đường vào theo kiểu truyền thống, nên đường vào thẳng là phổ biến. Chính vì vậy mà, đôi khi những nhà nghiên cứu nước ngoài mới đến Nhật Bản đã tưởng rằng những con đường thẳng là những con đường mang phong cách đặc thù của Thần Đạo. Trên dọc hai bên đường ta thường gặp những đèn lồng bằng đá hoặc bằng đồng. Những cây đèn này thường do các tín đồ cung tiến. Ngoài chức năng thực tiễn - thắp sáng con đường, nó còn có ý nghĩa tinh thần, tượng trưng cho những ngọn lửa nghênh đón các thần linh.

Tận cùng của con đường sẽ đưa ta vào khu chính điện. Trước khi vào chính điện ta phải đi qua một kiến trúc mà bất kỳ một miếu Thần nào cũng phải có là nơi để nước tẩy trần. Hình thức thể hiện nước tẩy trần rất phong phú. Đó là một am nhỏ, một máng nước dẫn nước từ một con suối trong núi hay một nguồn nước ngầm của một giếng nông có nước trong vắt chảy ra. Tín đồ trước khi vào đền hành lễ phải xúc miệng và rửa sạch tay. Nghi lễ này tượng trưng cho sự độc ác, ô uế sẽ được tẩy sạch. Con người đến với thần, với sự tinh khiết của thể xác lẫn tâm hồn. Sau khi đã thực hiện xong nghi thức tẩy trần, chúng ta được phép đi vào chính điện.

Theo một số tài liệu, khu chính điện được miêu tả hết sức khó hiểu. Do vậy, ở đây, tôi xin ghi lại theo cái mà tôi cảm nhận được.

Điện thờ chính của Thần Đạo có cấu trúc khá đa dạng. Nhưng cho dù cấu trúc theo kiểu nào cũng được chia làm 2 phần: Phần phía ngoài dùng để bày đồ lễ và cũng là nơi các đạo sĩ thực hiện chức năng của mình với các vị thần linh, gọi là Honden. Phần phía sau là cung cấm, nơi các thần ngự trị gọi là Honden. Tôi tạm phân làm ba kiểu chính dựa trên cấu trúc của toà điện.

- Loại I: Là loại đơn giản nhất chỉ là một căn nhà nhỏ có mặt bằng kiến trúc hình chữ nhật nằm dọc hoặc ngang như kiểu Taisha, Shinmei, trong kiểu này căn nhà đảm nhiệm cả hai chức năng kể trên.

- Loại II: Điện thờ có kết cấu hình chuôi vồ. Căn nhà phía trước là nơi bày đồ lễ còn phần chuôi vồ là cung cấm giành cho các Kami, hệt như mặt bằng cấu trúc cũng như cách bài trí của các ngôi đình Việt Nam có niên đại từ nửa sau thế kỷ XVII.

- Loại III: Là một căn nhà mặt bằng hình chữ nhật rất dài, với cửa vào từ một đầu hồi, có một bộ mái hoặc hai bộ mái nối tiếp nhau. Nếu chỉ có một bộ mái thì nội thất của nó được chia làm 2 phần. Phần ngoài có chức năng bày đồ lễ, phần trong là cung cấm. Kiểu này có tên gọi là Nagare. Cách bài trí bên trong giống như loại I, nhưng quy mô lớn hơn. Nếu như có kết cấu hai bộ mái thì mỗi căn đảm nhiệm một chức năng như đã nêu trên. Kiểu này có tên gọi là Hachiman. Đối với các đền có quy mô lớn thì gian bày đồ lễ cũng kiêm thêm chức năng - nơi đạo sĩ tiến hành những nghi lễ cầu thần cho tín đồ trong những trường hợp đặc biệt đã được đạo sĩ chấp nhận. Thông thường, tín đồ hành lễ trên khoảng đất trống trước chính điện. Điện thờ luôn luôn bị đóng và khóa trừ những dịp nghi lễ, nhằm bảo vệ các biểu tượng khỏi bị xâm phạm, ngay cả khi cánh cửa được mở rộng, người ta vẫn phải che mành hoặc rèm để "ngăn che khách tục ghé dòm".

Trước cửa chính điện thường đặt một hòm công đức và một sợi dây chão lớn treo từ mái hiên xuống. Đây là dây kéo chuông. Mỗi khi tín đồ đến lễ, họ phải vỗ tay rồi kéo chuông để báo hiệu cho Thần về sự hiện diện của họ. Bên trong chính điện được bài trí như sau: phần ngoài - Honden - thường có những dãy bàn cố định để bày đồ lễ. Hai bên, đôi khi người ta bày các băng chữ hình người hoặc các con thú. Trong một số miếu thờ lớn còn có một số hình người vận trang phục triều đình, tay cầm cung tên ngồi cạnh các con thú. Trên chiếc bàn chính giữa, ngoài đồ lễ, ta thường gặp hai chiếc gậy. Chiếc gậy đầu có các băng giấy gập thành các hình thù sặc sỡ là gậy phép - Gohei. Đối diện với gậy phép là hàng gậy rửa tội - Haraiguhi, đầu gậy

thường có dải giấy trắng hoặc bằng vải lanh. Ở một vài đền, đôi khi ta còn gặp tượng Thổ Thần.

Trên hai cánh cửa dẫn vào cung cấm, nơi ngự trị của Kami, thường treo một chiếc gương nhỏ. Gương là một trong những biểu tượng phổ biến nhất của Thần Đạo. Theo quan niệm của Thần Đạo, gương không che dấu điều gì, gương là nguồn gốc của sự trung thực, gương làm cho mọi tâm hồn toả sáng, gương tượng trưng cho ý tưởng công bằng của Thần...

Tuy không phổ biến, song ở một số miếu ta cũng có thể gặp trên tường Haiden treo tranh ảnh và thư pháp của các danh hoạ nổi tiếng.

Cung cấm - Honden không bao giờ mở cửa. Tín đồ không bao giờ có cơ may nào được thấy có cái gì trong nơi thiêng liêng ấy. Bên trong cung cấm có Shintai - một vật biểu tượng thiêng liêng mà người ta tin rằng linh hồn của Kami ngự trị trong đó. Mỗi Kami đều có một biểu tượng thiêng liêng của mình và được thờ trong một gian thờ riêng. Nếu một đền thờ có nhiều Kami thì cung cấm cũng phải có số gian tương ứng. Tất nhiên, trong trường hợp đó, người ta phải chọn ra một Kami chính của đền và sắp xếp các vị đó theo trật tự từ thấp đến cao.

Ngoài những công trình chính trong mặt bằng kiến trúc, miếu thần còn có bia tưởng niệm - trên đó ghi khắc những sự kiện lịch sử địa phương, lịch sử xây dựng đền, nơi đặt bia cung tiến của các tín đồ và nơi dừng chân bên gốc cây thiêng, khu nhà bán đồ lưu niệm.

Sokyo Ono - giáo sư Nhật Bản, chuyên gia hàng đầu về Shinto trong tác phẩm *Shinto the Kami Way* của mình đã nêu rõ phong cách kiến trúc của các đền thờ Thần Đạo. Theo ông, phong cách kiến trúc của các miếu thờ Thần Đạo rất đa dạng. Nhưng về đại thể, có thể chia làm 2 loại: Một loại mang phong cách kiến trúc Nhật Bản truyền thống, thường được gọi là "phong cách thuần Shinto". Trong loại này có hai dạng:

- Dạng thứ nhất có tên gọi là Shinmei - Nghĩa là : Sự sáng suốt của các thần linh.

- Dạng thứ hai có tên gọi là Taisha.

Các miếu thờ truyền thống thường được xây dựng bằng gỗ tùng, bách, mái lợp bằng vỏ cây dương. Các thành phần kiến trúc thường giữ nguyên vẻ mộc mạc của gỗ tự nhiên.

Loại thứ hai mang những ảnh hưởng của nền kiến trúc Trung Hoa khá rõ. Hệ thống đấu củng đã tham gia tới mức tối đa trong kết cấu. Các thành phần kiến trúc đều được sơn màu đỏ cùng với nhiều hoạ tiết sặc sỡ. Mái của các đền miếu loại này thường được lợp ngói ống bằng gốm hoặc ngói đồng.

Đền Toshigo ở Nikko là một trong những đại diện tiêu biểu nhất của loại hình này.

Cũng theo giáo sư Ono thì nét đặc trưng quan trọng nhất của kiến trúc Thần Đạo là trang trí mái với hai bộ phận là Chigi và Katsuogi. Chigi là hai thanh rui tận cùng ở hai đầu hồi được kéo dài ra về phía trên thành một chữ V lớn ở trên nóc hai đầu hồi. Katsuogi là những thanh gỗ ngắn được bào thon ở hai đầu, đặt ngang trên bờ nóc mái, có tác dụng như những vật bảo vệ cho bờ nóc. Công năng của nó giống như những viên ngói bò trong kết cấu mái ngói, trong ý nghĩa hình tượng thì Katsuogi là những con cá khô. Trên bờ nóc của các miếu thờ truyền thống thường có từ 3, 4, 5 cá biệt có tới 10 thanh. Hai chi tiết trên được coi là biểu tượng của các miếu thờ Thần Đạo. Theo quan cảm của các tín đồ Thần Đạo, thì những ngôi đền trên nóc mái còn Chigi và Katsuogi sẽ gây được cảm giác huyền bí hơn là những ngôi đền trên nóc không còn chúng nữa.

Bộ mái của các đền miếu chịu ảnh hưởng của phong cách kiến trúc Trung Hoa thì đa dạng hơn. Ví dụ, trong các kiến trúc mang phong cách Katsuogi, các Chigi đều được uốn cong, phong cách Nagare có các nếp mái chảy dài ra tới tận bậc tam cấp. Còn trong phong cách Irimoya thì phần mái ở trên rất nhọn, đổ dốc xuống phía dưới. Bộ mái là yếu tố chính tạo nên các phong cách khác nhau của kiến trúc Thần Đạo nói riêng và kiến trúc cổ truyền Nhật Bản nói chung.

Mặc dù đã xác định cho mình một phong cách kiến trúc riêng, nhưng kiến trúc Thần Đạo vẫn nằm trên một nền tảng chung trong mối quan hệ của nó với kiến trúc nhà ở, cũng như kiến trúc Phật giáo Nhật Bản. Ví dụ: phong cách Taisha và Shinmei xuất phát từ những mẫu nhà truyền thống của nông thôn Nhật Bản, phong cách Irimoya đã tiếp nhận những ảnh hưởng trực tiếp kiểu nhà ở của các gia đình quyền quý. Còn các phong cách Gongen (Nikko), Yatumune (Kyoto) lại thể hiện rất rõ ảnh hưởng của kiến trúc Phật giáo. Chính nhờ sự hiện diện những phong cách khác nhau của kiến trúc Shinto mà người ta có thể hiểu được đâu là những giá trị văn hoá truyền thống, đâu là những yếu tố văn hoá ngoại sinh và phương cách

thẩm nhận các yếu tố ngoại sinh đó của nền kiến trúc Nhật Bản. Chỉ có một sự hiểu biết đầy đủ như vậy mới có thể xác định được những giá trị văn hoá cần được bảo tồn và cách kế thừa những giá trị đó trên bình diện của xã hội hiện đại.

Hành hương tới kiến trúc Shinto Nhật Bản xin được tạm dừng ở đây. Chúng tôi hy vọng rằng, nó có thể được coi là một đóng góp nho nhỏ trong mối quan tâm của bạn về một nền kiến trúc, một nền văn hoá rất quen và rất lạ với chúng ta.

Vài lời trước lúc khép trang

Để có thể hiểu được miếu đền Shinto - dù chỉ trong vai một kẻ hành hương, mà chỉ với một ít trang dòng của bài viết này thì không thể coi là đủ. Huống chi, người viết kiến thức còn rất hạn hẹp. Quanh Shinto trong đời sống tinh thần Nhật Bản xưa và nay, kể cả một khía cạnh hết sức thú vị - có thể sẽ là một đề tài khoa học trong tương lai - *Sự giống nhau giữa Shinto Shrine và Đình làng*[1].

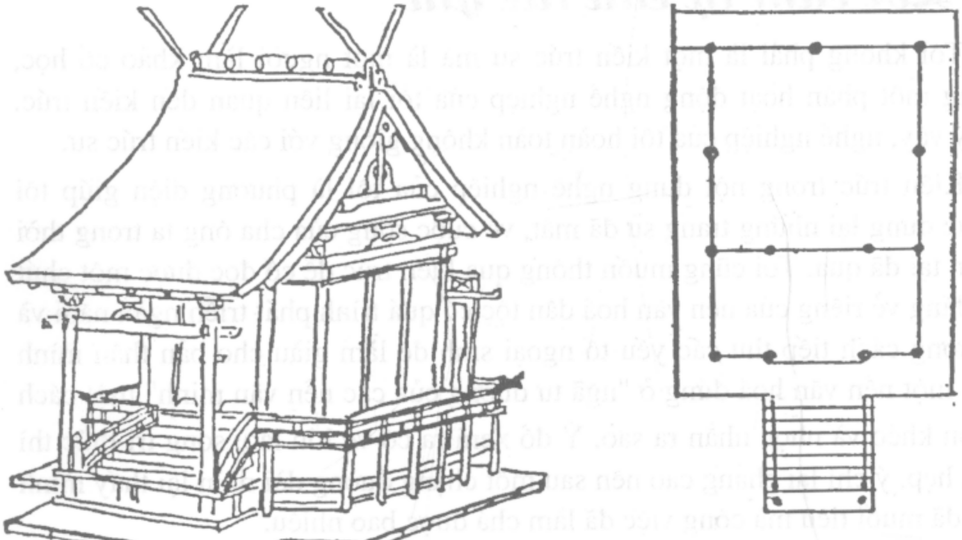
Hy vọng sẽ có dịp được trở lại một lần ở các khía cạnh khác của Shinto.



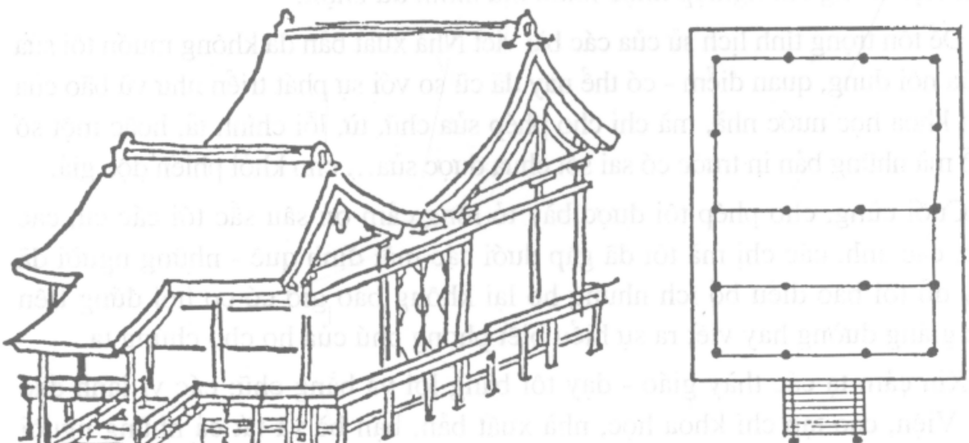
Đền Meiji (Tokyo) - Một ví dụ hoàn hảo cho phong cách Nagare

---

[1] Xin xem: Trịnh Cao Tưởng. Thành hoàng Việt Nam - Shinto ở Nhật Bản một nghiên cứu so sánh. Công trình tài trợ bởi Sumitomo foundation.



Phong cách Nagare



Phong cách Hachiman

Lời cảm tạ của tác giả

Tôi không phải là một kiến trúc sư mà là một người làm khảo cổ học, song một phần hoạt động nghề nghiệp của tôi lại liên quan đến kiến trúc. Tuy vậy, nghề nghiệp của tôi hoàn toàn không giống với các kiến trúc sư.

Kiến trúc trong nội dung nghề nghiệp của tôi là phương diện giúp tôi phục dựng lại những trang sử đã mất, về cuộc sống của cha ông ta trong thời hiện tại đã qua. Tôi cũng muốn thông qua kiến trúc để cố đọc được một chút gì dáng vẻ riêng của nền văn hoá dân tộc có quá trình phát triển ngàn năm và phương cách tiếp thu các yếu tố ngoại sinh để làm giàu cho bản thân mình của một nền văn hoá đứng ở "ngã tư đường của các nền văn minh" một cách khôn khéo và nhọc nhằn ra sao. Ý đồ xem ra có vẻ lớn lao, song tri thức thì hạn hẹp, ý chí lại chẳng cao nên sau một chặng đường dài nhìn lại thấy mình tóc đã muối tiêu mà công việc đã làm chả được bao nhiêu.

Vậy mà, may sao các bài tôi viết lại lọt vào mắt của Giáo sư - tiến sĩ - kiến trúc sư Phó Viện trưởng Viện Nghiên cứu Kiến trúc Nguyễn Bá Đang. Với sự độ lượng cao cả, ông đã cho tập hợp lại để in thành tập sách nhỏ này. Âu cũng là số - tôi tự nghĩ thế. Vì, còn biết bao học giả tài danh khác của nước nhà chưa có được cơ may như tôi.

Tuy nhận thấy mình có vận may mà sao vẫn thẹn. Nên chỉ muốn xin thưa, những gì viết ở trong tập sách nhỏ này chỉ muốn chứng tỏ: *mình là người làm việc trong cái nghiệp nhọc nhằn mà mình đã chọn.*

Để tôn trọng tính lịch sử của các bài viết Nhà xuất bản đã không muốn tôi sửa chữa nội dung, quan điểm - có thể nay đã cũ so với sự phát triển như vũ bão của nền khoa học nước nhà, mà chỉ cho phép sửa chữ, từ, lỗi chính tả, hoặc một số chỗ mà những bản in trước có sai sót chưa được sửa... cho khỏi phiền độc giả.

Cuối cùng, cho phép tôi được bày tỏ lòng cảm ơn sâu sắc tới các cụ, các bác, các anh, các chị mà tôi đã gặp dưới các mái đình quê - những người đã dạy dỗ tôi bao điều bổ ích nhưng họ lại không bao giờ có cơ hội đứng trên các giảng đường hay viết ra sự hiểu biết phong phú của họ cho chúng ta.

Xin cảm tạ các thày giáo - dạy tôi bằng lời và bằng chữ; các vị lãnh đạo hai Viện, các tạp chí khoa học, nhà xuất bản, bạn bè và tất cả những người đã bỏ công sức cho tập sách nhỏ này tới tay độc giả.

Tôi cũng xin bày tỏ lòng cảm ơn tới vợ và con gái tôi - những người đã hoàn chỉnh các bản thảo để kịp gửi tới nhà xuất bản. Nếu không có gia đình thì tập sách này không thể tới tay bạn đọc.

MỘT SỐ HÌNH ẢNH
HOẠT ĐỘNG KHẢO CỔ
CÔNG TRÌNH
KIẾN TRÚC
CỦA
T.S. TRỊNH CAO TƯỞNG









Ảnh 1. *Tiếp nguyên Thủ tướng Võ Văn Kiệt đến thăm công trường khai quật Vũng Liêm - Vĩnh Long năm 1999*

Ảnh 2. *Cùng ông Đặng Văn Bài, cục trưởng Cục BTBT và nhà sư Thích Kiến Nguyệt tại khu vực khai quật chùa Lân - Yên Tử*

Ảnh 3. *Thuyết trình về hố khai quật tại chùa Lân*

Ảnh 4*. Cùng đồng nghiệp tại Văn Miếu - Hà Nội*

THƯ MỤC

1. Engels. F. *Nguồn gốc của gia đình, của chế độ tư hữu và nhà nước.* Nhà xuất bản Khoa học xã hội (KHXH) Hà Nội 1973.
2. Bộ Đại học. *Kết cấu gỗ.* Nhà xuất bản Đại học. Hà Nội 1975.
3. Bezacier I. *Relevé des monuments acients du Nord Vietnam. Paris, 1959.*
4. Bézacier L. *L' Art Vietnamien.* Paris 1955.
5. Cadière L. *L' Art de Hue.* BAVH. Số 1921.
6. Charpentier et Clément. *Deux systèmes de construction au Laos.* Contribution à l' etude des charpentes en Asie du Sud - Est CDRASEMI. Vol VI. N° 2-3.
7. Chic. A. *Kiến trúc tiêu chuẩn và cái dẹp.* Nhà xuất bản Khoa học và Kỹ thuật. Hà Nội 1980.
8. Chu Quang Trứ. *Chùa và dình trong sinh hoạt văn hoá của người Việt qua một làng trung du Bắc Bộ.* Dân tộc học. Số 2 - 1980.
9. Chu Quang Trứ. *Kiến trúc Việt Nam.* Kiến trúc số 4 - 1989.
10. Chư Quang Trứ. *Nhìn qua dình làng ở Huế.* Kiến trúc. Số 4-1980.
11. Chu Thái Sơn. *Dấu vết nhà hình thuyền ở Tây Nguyên.* Sưu tập Dân tộc học. 1970.
12. Chu Thái Sơn. *Những đặc điểm dân tộc học về nhà cửa và cư trú qua các không gian văn hoá.* Dân tộc học. Số 4 - 1985.
13. Clayes J. Y. *Introduction à l' etude de l' Annam et Cham.* Paris. 1934.
14. Đặng Thái Hoàng. *Lược khảo nghệ thuật kiến trúc thế giới.* Nhà xuất bản Văn hoá Hà Nội, 1976.
15. Đỗ Văn Ninh - Trịnh Cao Tưởng. *Chùa Keo.* Ty Văn hoá Thái Bình, 1972.
16. Frolec V. Varcca J. *Lidová architekture.* Praha 1983 (Encyklopedie).
17. Giran P. *Magie et Religions Annamites.* BEFEO. N° 1912.
18. Golubev V. L' A Gouge du bronze du Tonkin et dans le Nord Annam. BEFEO N° 1912.

19. Golubev V. *La maison de Đông Sơn*. Cahiers de L' EFEO. Nº 14 - 1938.

20. Gourou P. *Le Paysan du delta Tonkin*. Paris 1936.

21. Hà Văn Tấn. *Làng, liên làng và siêu làng*. Thông báo khoa học. ĐHTH Số 1 - 1987.

22. Hạ Nãi. *Khảo cổ học Trung Quốc và lịch sử khoa học Trung Quốc*. Khảo cổ học. Số 5- 1984.

23. Hainơ Ghendec R. *Quê hương đầu tiên và cuộc thiên di sớm nhất của người Nam Đảo*. Viễn cảnh châu Á. Số 5. Bản dịch tư liệu Viện khảo cổ học.

24. Hội đồng nghiên cứu và biên soạn lịch sử tỉnh Hải Hưng. *Nghề cổ truyền*. Sở Văn hoá - Thông tin Hải Hưng 1984.

25. Hoàng Đạo Kính. *Bảo tồn và tu sửa di tích kiến trúc*. VHNT. Số 97-1991.

26. Huy Vu. *Tìm hiểu kết cấu những hàng vì kèo người Việt ở nông thôn đồng bằng Bắc Bộ*. Sưu tập Dân tộc học. Hà Nội 1981.

27. Kim Định. *Triết lý cái đình*. Nhà xuất bản Lá Bối. Sài Gòn 1971.

28. Koubi J. *"Lambusolo" on descend du jew au sud - Toradja*, Paris 1982.

29. Lê Quý Đôn. *Đại Việt thông sử*. Nhà xuất bản KHXH. Hà Nội 1987. TIII.

30. Lê Quý Đôn. *Kiến văn tiểu lục*.

31. Lê Thị Nhâm Tuyết. *Nghiên cứu hội làng Việt Nam, các loại hình hội làng trước cách mạng tháng Tám*. Dân tộc học. Số 2 - 1976.

32. Lê Văn Hảo. *Mở đầu việc nghiên cứu ngôi đình về phương diện Dân tộc học*. Hội những người nghiên cứu Đông Dương. Tập 38, số1. Pari 1962 (bộ mới). Bản dịch tư liệu Viện Khảo cổ học.

33. Legeza. L. *Decorative roof ceramic in Chinese architecture. Art of Asie*, May Jun, 1982.

34. Li Ban D. *Kết cấu xây dựng của các thời đại*. Tư liệu Viện Khảo cổ học.

35. Lưu Trần Tiêu. *Di tích bản thông điệp của các thế hệ*. Văn hoá nghệ thuật, số 97 - năm 1991.

36. Mô-ric M. *Lịch sử cương yếu những kỹ thuật*. Tư liệu Viện Khảo cổ học.

37. Moss M. *L'historie et ses Méthodes*. Ch. V - Technologie. Paris 1934.

38. Novicob. Ph. *Tìm tòi hình tượng kiến trúc*. Tư liệu Viện Khảo cổ học.

39. Ngô Huy Giao. *Kiệu Đình*. Báo Cứu quốc, ngày 19 - 12 - 1975.

40. Ngô Huy Quỳnh. *Những yếu tố khoa học kỹ thuật trong nền kiến trúc cổ truyền*. Tìm hiểu khoa học kỹ thuật trong lịch sử. Nhà xuất bản KHXH Hà Nội 1982.

41. Ngô Huy Quỳnh. *Nền kiến trúc Việt Nam*. Tài liệu in rônêô trường Đại học Kiến trúc Hà Nội, 1962.

42. Nguyên Văn Huyen. *Contribution à L' etude de l'habitation sur pilotis dans le Sud - Est Asiatique*, 1934.

43. Nguyễn Đăng Thục. *Văn hoá đình làng*. Tập san Tư tưởng. Sài Gòn số 7 - 1973.

44. Nguyễn Đỗ Cung. *Lời tựa cho cuốn sách ảnh Việt Nam điêu khắc dân gian thế kỷ XVI - XVII - XVIII*. Hà Nội 1975.

45. Nguyễn Bá Lăng. *Cổ tích và danh thắng tỉnh Sơn Tây*. Việt Nam Khảo cổ tập san. Số 5 - 1968.

46. Nguyễn Bích. *Đình Xốm*. Khảo cổ học. Số 3-1984.

47. Nguyễn Cao Luyện. *Chùa Tây Phương một kiến trúc cổ độc đáo*. Nhà xuất bản Xây dựng, Hà Nội 1988.

48. Nguyễn Cao Luyện. *Những mái nhà tranh cổ truyền*. Nhà xuất bản Văn hoá. Hà Nội 1977.

59. Nguyễn Cao Luyện. *Những mái nhà tranh của chúng ta*. Tác phẩm mới. Số 27 - 1973.

50. Nguyễn Du Chi và Nguyễn Tiến Cảnh. *Về niên đại ngôi đình Thổ Hà*. Nghiên cứu Nghệ thuật. Số 3 - 1976.

51. Nguyễn Du Chi. *Thông báo về những di tích Mỹ thuật cổ còn lại ngày nay đã phát hiện trong 20 năm qua*. Trong sách: *20 năm công tác nghiên cứu Mỹ thuật*. Hà Nội. 1983.

52. Nguyễn Duy Hinh. *Thành hoàng*.

53. Nguyễn Duy Hinh. *Về một số đặc điểm truyền thống của kiến trúc cổ Việt Nam*. Trong sách: *Góp phần nghiên cứu bản lĩnh, bản sắc dân tộc Việt Nam*. Nhà xuất bản Khoa học xã hội. Hà Nội 1982.

54. Nguyễn Hồng Kiên. *Bộ vì nóc của kết cấu nhà khung gỗ cổ truyền Việt Nam.* Văn hoá Nghệ thuật. Số 7 - 1991.

55. Nguyễn Hồng Phong. *Một vài đặc điểm kỹ thuật của nhà Đông Sơn.* Sưu tập Dân tộc học, 1981.

56. Nguyễn Khắc Tụng. *Nhà cửa của các dân tộc ở trung du Bắc Bộ Việt Nam.* Nhà xuất bản Khoa học xã hội. Hà Nội, 1978.

57. Nguyễn Khắc Tụng. *Tìm hiểu về nhà cửa của người Mường vùng hỗn cư Việt Mường huyện Ba Vì.* Dân tộc học. Số 4 - 1974.

58. Nguyễn Quân và Phan Cẩm Thượng. *Mỹ thuật của người Việt.* Hà Nội, 1989.

59. Nguyễn Văn Khoan. *Essai sur le Dinh et le culte du genie. Tutélaire des villagé au Tonkin.* BEFEO XXX 1930.

60. Palvan. *La maison des Bugies.* CDR ASEMI. Vol. N° 1-1975.

61. Pasquier P. *L' Annam d'autrefois.* Société d' edition. Pari 1929.

62. Phêrenx. S. *Xây dựng xưa và nay.* Nhà xuất bản Khoa học - kỹ thuật. Hà Nội, 1975.

63. Phương Anh. *Nhà ở dân gian trong lịch sử.* Kiến trúc. Số 3- 4/1988.

64. Phạm Đình Hổ. *Vũ trung tuỳ bút.* Nhà xuất bản Văn hoá. Hà Nội 1972.

65. Phạm Văn Đồng. *Tổ quốc ta, nhân dân ta, sự nghiệp ta và người nghệ sĩ.* Nhà xuất bản Văn hoá. Hà Nội, 1984 (In lần thứ 5).

66. Phan Huy Chú. *Lịch triều hiến chương loại chí.* Nhà xuất bản Khoa học xã hội. Hà Nội 1967 - 1968.

67. Porée - Maspero.E. *Etude sur les rites agraires des Cambodgiens* La Haye - Paris 1962.

68. Przylusky J. *Lesite de Dongtho. Contribution à l' etude du dieu du sol au Tonkin.* BEFEO. X, 1910.

69. Sở Văn hoá - Thông tin & Hội Văn nghệ Hà Nội. *Hát cửa đình Lỗ Khê.* Hà Nội, 1980.

70. Tôn Đại. *Các xu hướng dân tộc trong kiến trúc hiện đại Việt Nam. Kiến trúc. Số 4- 1989,.*

71. Thái Bá Vân. *Điêu khắc đình làng*. Nghiên cứu Nghệ thuật. Số 4 - 1976.

72. Thanh Hương và Phương Anh. *Hà Bắc ngàn năm văn hiến*. Tập I &II. Ty Văn hoá Hà Bắc, 1973 - 1976.

73. Toan Ánh. *Hội hè đình đám*. Nhà xuất bản Lá Bối. Sài Gòn, 1968.

74. Trần Đình Lân. *Tại sao thường mỗi làng có một cái đình*. Kiến trúc ngày nay. Số 73.

75. Trần Hữu Tiềm. *Tìm hiểu về tính dân tộc trong kiến trúc*. Tạp chí Mỹ thuật. Số 13 - 1972.

76. Trần Lâm Biền. *Quanh ngôi đình lịch sử*. Nghiên cứu Nghệ thuật Số 4 - 1983.

77. Trần Quốc Vượng. *Bàn thêm về truyền thống văn hoá Việt Nam*. Nghiên cứu Văn hoá - Nghệ thuật số 2- 1987.

78. Trần Quốc Vượng. *Cái chung và cái riêng trong sự phát triển nền văn hoá Việt Nam*. Dân tộc học. Số 4, 1986.

79. Trần Quốc Vượng. *Qua văn vật tìm về dân tộc*. Quản lý văn vật. Hà Nội, 1970.

80. Trần Quốc Vượng. *Suy nghĩ đôi điều về văn hoá Việt Nam*. Dân tộc học. Số 1 - 1980.

81. Trần Quốc Vượng. *Vài suy nghĩ tản mạn về trống đồng*. Khảo cổ học. Số 14 - 1984.

82. Trần Tấn Đạt. *Cái nhìn trong kiến trúc Việt Nam*. Kiến trúc ngày nay. Sài Gòn, 1971.

83. Trần Thị Ngọc Diệp. *Một ngôi đình miền nam*. Việt Nam khảo cổ tập san.

84. Trần Từ. *Cơ cấu tổ chức của làng người Việt cổ truyền ở Bắc Bộ*. Nhà xuất bản Khoa học xã hội. Hà Nội, 1984.

85. Trần Tuy. *Vài nét về tính hiện thựcvà tính nghệ thuật của một số bức chạm gỗ Việt Nam*. Tạp chí Mỹ thuật. Số 4, 1969.

86. Trần Văn Cẩn. *Nghĩ về nghệ thuật điêu khắc gỗ Việt Nam*. NCNT số 3 năm 1976.

87. Trécnốp Y. *Bàn về đặc điểm nhà sàn ở Đông Nam Á*. Dân tộc học Xô viết. Số 5 - 1984. Bản dịch Viện Dân tộc học.

88. Trường Chinh. *Về văn hoá nghệ thuật*. Nhà xuất bản Văn học. Hà Nội, 1985. T.1.

89. Trịnh Cao Tưởng và Trịnh Sinh. *Hà Nội thời đại đồng thau và sắt sớm*. Nhà xuất bản Hà Nội, 1982.

90. Trịnh Cao Tưởng. *Văn hoá Nguyễn nhìn từ nhà khung gỗ*. Hội nghị văn hoá vương triều Nguyễn. Thành phố Hồ Chí Minh, 1991.

91. Trịnh Cao Tưởng. *Đình làng bước đi ban đầu*. Nghiên cứu Nghệ thuật. Số 42, 1982.

92. Trịnh Cao Tưởng. *Đình làng hình tượng*. Nghiên cứu Nghệ thuật. Số 42, 1982.

93. Trịnh Cao Tưởng. *Đình Nhân Thọ, một đài kỷ niệm Ngô Quyền*. Hải Phòng, 1982.

94. Trịnh Cao Tưởng. *Bẩy và kẻ*. Nghiên cứu Nghệ thuật. Số 1, 1979.

95. Trịnh Cao Tưởng. *Bức tranh kiến trúc dân gian Việt Nam*. Những vấn đề văn hoá dân gian Việt Nam. Viện hàn lâm khoa học Tiệp Khắc, 1986.

96. Trịnh Cao Tưởng. *Cây thước tầm trong nền kiến trúc cổ Việt Nam*. Khảo cổ học. Số 2, 1985.

97. Trịnh Cao Tưởng. *Hội An nhìn từ các bản vẽ ghi*. Kỷ yếu hội nghị khoa học về đô thị cổ Hội An. (lần thứ nhất) 1985.

98. Trịnh Cao Tưởng. *Nghiên cứu kiến trúc trong lĩnh vực văn hoá dân gian*. Văn hoá dân gian. Số 3, 1984.

88. Trịnh Cao Tưởng. *Tiếp xúc văn hoá nhìn từ căn nhà phố cổ Hội An*. Hội nghị quốc tế về đô thị cổ Hội An. 1990.

100. Trịnh Nguyễn và Tô Nguyễn. *Kinh Bắc - Hà Bắc*. Nhà xuất bản Văn hoá. Hà Nội, 1983.

101. *Trung Quốc kiến trúc doanh tạo đồ tập*. Khoa lịch sử. Trường đại học Thanh Hoa, 1983. Tư liệu Viện Khảo cổ học.

102. *Trung Quốc kiến trúc giản sử*. Bắc Kinh 1962. Tư liệu Viện Khảo cổ học.

103. Trung tâm thiết kế và tu bổ các công trình văn hoá Đình làng Việt Nam (tập bản vẽ), Hà Nội, 1992.

104. Trung tâm thiết kế và tu bổ các công trình văn hóa. *Di tích kiến trúc Huế qua các bản vẽ ghi*. Hà Nội, 1981

105. Ty Văn hoá Hà Bắc. *Địa chí Hà Bắc*. Hà Bắc, 1982.

106. Viện Khảo cổ học. *Những phát hiện mới về Khảo cổ học*. (từ năm 1975 đến năm 1999).

107. Viện Sử học. *Mấy vấn đề về phương pháp luận sử học*. Nhà xuất bản Khoa học xã hội. Hà Nội, 1966.

108. Vũ Tam Lang. *Kiến trúc cổ Việt Nam*. Nhà xuất bản Xây dựng và Nhà xuất bản Khoa học kỹ thuật. Hà Nội, 1991.

109. Vũ Từ Trang. *Nghề đẹp tỉnh Bắc*. Ty Văn hoá Hà Bắc, 1982.

110. Vroklarge B. A. G. *Das chiff in der megalith kuntures sudasta seius and des sudsko*. Anthropa 1930. Bản dịch tư liệu Viện Khảo cổ học.

111. Yang Hong Xum. *Essay on archaeology of architecture*. Bejing, 1997.

MỤC LỤC

KIẾN TRÚC CỔ VIỆT NAM
TỪ CÁI NHÌN KHẢO CỔ HỌC

Chịu trách nhiệm xuất bản:
BÙI HỮU HẠNH

Biên tập: ĐINH VĂN ĐỒNG
Chế bản: ĐINH THỊ PHƯỢNG
Hình ảnh: HÀ HÙNG, TS. NGUYỄN ĐÌNH TOÀN VÀ TÁC GIẢ
Sửa bản in: ĐINH VĂN ĐỒNG
Trình bày bìa: Hs. VŨ BÌNH MINH

In 500 cuốn khổ 17 × 24cm tại Xưởng in Nhà Xuất bản Xây dựng. Giấy chấp nhận đăng ký kế hoạch xuất bản số 18-2007/CXB/51-83/XD ngày 26-12-2006. In xong nộp lưu chiểu tháng 4/2007.



PGS. TS. TRỊNH CAO TƯỞNG

- Sinh năm 1946 tại Hà Nội
- Tốt nghiệp Đại học Tổng hợp Hà Nội năm 1968
- Bảo vệ luận án tiến sỹ năm 1994 tại Viện khảo cổ học Việt Nam
- Được phong hàm Phó giáo sư năm 2002
- Trưởng phòng Khảo cổ học Việt Nam 1986-1995
- Chuyên viên nghiên cứu Khảo cổ học lịch sử - Viện Khảo cổ học
- Là tác giả và đồng tác giả của 8 tập sách, đã có nhiều bài viết trên các lĩnh vực của khoa học khảo cổ được đăng trên các báo và tạp chí.
- Giải nhất năm 1999, giải ba năm 2000, giải nhất năm 2001 cho thày giáo hướng dẫn sinh viên tham gia "Giải thưởng sinh viên nghiên cứu khoa học của Trường Đại học Kiến trúc"
- Tham gia nhiều đề tài khoa học trong và ngoài nước về lĩnh vực khảo cổ học lịch sử
- Mất năm 2003

KIẾN TRÚC CỔ VIỆT NAM

TỪ CÁI NHÌN KHẢO CỔ HỌC

Giá : 28.000đ

721 / XD- 2007 18 - 2007